REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXVII * 1958 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

Le Paysage flamand au Musée de Glasgow

Jacques d'Arthois, Corneille Huysmans *dit* de Malines, Jean-François van Bloemen *dit* Orizzonte.

à mon ami le Dr. T.J. Honeyman

Depuis quelques années, le Paysage flamand connaît la faveur des historiens d'art. On le doit, assurément, à Fierens-Gevaert, qui, dès 1926, imprima une vigoureuse impulsion à l'étude méthodique de cet important chapitre de l'histoire de la Peinture Flamande trop longtemps négligé. La vérité historique a ses droits. N'est-il pas légitime de rendre hommage à qui le mérite? Voici plus de trente ans, l'éminent et dynamique conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, stimulant pareille étude, organisa la première exposition d'ensemble du Paysage flamand; cette exposition rétrospective eut lieu au Musée de Bruxelles. Fierens-Gevaert y avait pensé beaucoup; elle fut préparée longuement. Aux travaux préliminaires de recherches, de documentation et d'identification, nous fûmes, avec notre collègue Pierre Bautier, étroitement associés. M. Gaston Demeter, dirigeant le personnel administratif, nous prêta une assistance dévouée. De cette communauté d'efforts surgit une exposition impressionnante qui fit époque. Ne réunissait-elle pas des œuvres s'échelonnant depuis le XVIe jusqu'au XVIIIe siècle, et, en si grand nombre, qu'elles remplissaient toutes les salles du vaste rez-de-chaussée du musée ancien, les peintures et dessins du Musée même, mieux connus du public, continuant d'occuper leur place habituelle dans les galeries? Le catalogue (1) est un éloquent témoignage de l'envergure de cette manifestation; elle fournit l'occasion de multiples découvertes et de nouvelles mises au point. Fierens-Gevaert, dans une excellente et substantielle Préface au catalogue, retraça, le premier, de sa plume alerte et vivante, une vue d'ensemble sur le développement du Paysage flamand du XVIe au XVIIIe siècle.

---

(1) *Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand* (XVIe, XVII & XVIIIe siècles). Bruxelles, 8 septembre-8 novembre 1926.

L'élan était donné. Des expositions similaires, plus restreintes et souvent d'un objet plus limité, suivirent à l'étranger; des études diverses furent publiées, et maintes études fragmentaires, poussant plus avant les investigations et les analyses, conduisirent à une intelligence plus exacte, une compréhension plus nombreuse et plus étendue de paysagistes flamands, peu ou mal connus, méconnus, et même inconnus.

Nous l'avons écrit ailleurs, en 1949, dans les *Miscellanea Leo van Puyvelde* (1) : semblables travaux d'approche doivent être poursuivis aux fins de combler les lacunes encore fréquentes et d'aboutir à une véritable synthèse, solide et judicieuse, bien équilibrée et sans solutions de continuité. Ces études fragmentaires, d'importance primordiale, et hautement souhaitables, sont en effet indispensables pour que soient forgés tous les maillons de la chaîne qui doit unir logiquement, sans heurts, sans hiatus, sans lacunes, les multiples aspects, les diverses expressions du Paysage flamand au cours d'au moins quatre siècles.

C'est une réelle satisfaction pour l'historien d'art de découvrir, parmi les tableaux flamands conservés au Musée de Glasgow, une série fort intéressante de paysages. Ils s'étalent sur une période, qui va de la fin du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe. Ils émanent de maîtres significatifs en ce domaine spécial, si fécond de la peinture flamande: de Paul Bril (1556-1626), Jean Brueghel de Velours (1568-1623), David Vinckeboons (1578-1629), David Teniers le Vieux (1582-1640) d'après le catalogue, Lucas van Uden (1598-1692), Jacques d'Arthois (1613-1684), Corneille Huysmans de Malines (1648-1727), Jean-François van Bloemen (1662-1749). Aussi bien, ils nous renseignent sur les étapes du développement du Paysage flamand, à partir de cette époque de transition où celui-ci se dégage des conventions qui le régissent encore au XVIe siècle, jusqu'au moment où, après avoir opéré sa totale libération au XVIIe siècle, mais cessant alors d'évoluer, il s'immobilisera pour s'enliser bientôt en des formules nouvelles.

La plupart des paysages du Musée de Glasgow proviennent de la collection Alexander Mc Lellan, embryon du Musée dès 1856-, et de la collection John Graham Gilbert, léguée au Musée vingt ans plus tard en 1877. Ces collections furent formées par des hommes de goût. En 1854, Waagen (2), visitant l'Ecosse, rapporte que celle d'Alexander Mc Lellan, industriel et

(1) Arthur LAES, *Le Paysage flamand.* Notes - Remarques - Réflexions, dans *Miscellanea Leo van Puyvelde.* Bruxelles, 1949, pp. 166-182.
(2) *Treasures of Art in Great Britain.* III, 1854, pp. 286-291.

amateur d'art passionné, était composée, en sa plus grande partie, de tableaux des écoles flamande et hollandaise du XVIIe siècle. John Graham Gilbert, artiste peintre, constitua la sienne par des acquisitions faites au cours des voyages qu'il entreprit sur le Continent. Pour se persuader de la remarquable qualité de ces deux collections, il suffit de citer, parmi les seules productions flamandes et hollandaises, ces chefs-d'œuvre universellement réputés: de la collection Alexander Mc Lellan, le *Saint Victor avec donateur* (nº 203 du catalogue 1935), attribué tour à tour à Hugo Van der Goes et au Maître de Moulins; la *Marchande de fruits* (nº 84) de Jacques Jordaens; – de la collection John Graham Gilbert, la *Nature parée par les Grâces* (nº 609) de Rubens, en collaboration avec Jean Brueghel de Velours; *Tobie et l'Ange* (nº 597), l'*Homme à l'armure* (nº 601) et *l'Abattoir* (nº 600) de Rembrandt. En ce temps-là les paysages des maîtres flamands n'étaient pas les tableaux les moins recherchés en Grande-Bretagne; dans maintes collections privées, ils voisinaient avec ceux des maîtres hollandais.

Au Musée de Glasgow, le *Paysage rocheux* (nº 10) de Paul Bril, signé et daté de 1602, est une œuvre de tout premier ordre, dans un parfait état de conservation; un habile et prudent nettoyage a fait disparaître, il y a une douzaine d'années, les vernis bruns, fort obscurcis, et a remis en lumière ses belles qualités: ce fut une « résurrection » (1). Le ravissant petit paysage, avec le *Repos de la Fuite en Egypte* (nº 25), toujours inscrit au catalogue de 1935, au nom de David Vinckeboons, d'après l'avis émis par Waagen en 1854 et 1857 (2) – où De Groot retrouvera ensuite le « style de Brueghel », – nous rappelle effectivement le style de Jean Brueghel de Velours, mais une étude minutieuse nous a fait proposer le nom d'un autre peintre anversois, un peintre de la « *suite* de Jean Brueghel de Velours » : Abraham Govaerts (1589-1626) (3). Dans les trois tableaux figurant au catalogue sous le nom de Jean Brueghel de Velours, le paysage apparaît secondaire, les motifs principaux étant le *Triomphe de Bacchus* (nº 57), une *Bacchanale* (nº 390) et *Nymphes apportant des offrandes à Vénus* (nº 43) où Leo van Puyvelde reconnaît

---

(1) Arthur Laes, *Landscape by Paul Bril. A Miracle of Restoration in Glasgow Art Gallery*, dans *The Scottish Field*, nº 478, vol. XC. p. 6. Glasgow, October 1942. – Arthur Laes, *Au Musée de Glasgow : La Résurrection d'un Paysage flamand*, dans *La Belgique indépendante*. Londres, 3e année, nº 53 (31 décembre 1942). – Voir aussi *De Herrijzenis van een Vlaamsch Landschap. Werk van een Meester der 16e eeuw*, dans *Onafhankelijk België*. Londen, 4de jaarg. Nr 30 (december 1943). bldz. 3.

(2) Waagen, *Treasures of Art in Great-Britain* III. London, 1854, p. 288. Op. cit. Supplement volume. *Galeries and Cabinets of Art in Great Britain*, 1857, p. 458.

(3) Arthur Laes, *Commentaires sur un Paysage attribué à David Vinckeboons au Musée de Glasgow*, dans *Miscellanea Gessleriana*. Anvers 1948, pp. 193-196. – Arthur Laes, *Commentary on a Landscape*, dans *Scottish Art Review Glasgow*, vol. III, Nº 2, pp. 25, 26, 34.



Fig. 1. – Jacques d'Arthois – Paysage et figures

Glasgow Art Gallery, nº 54

plutôt Pomone et avec raison, croyons-nous. Dans le tableau, porté au catalogue sous le nom du paysagiste Lucas van Uden, représentant *La Vierge avec l'Enfant* (nº 35) entourée de la Sainte Famille et d'anges qui lui offrent des fleurs et des fruits, le paysage à l'arrière-plan – un bouquet d'arbres aux troncs élancés – prend l'aspect d'une simple toile de fond devant laquelle est présentée cette scène charmante; les personnages, à grande échelle, sont attribués à Henri van Balen. Quant aux deux tableaux donnés à David Teniers le Vieux et catalogués sous les titres de *Paysage flamand* (nº 47) et *Paysage boisé* (nº 100), ils mettent l'accent sur les scènes de genre qui en fournissent les thèmes essentiels.

*
* *

Nous nous arrêterons cette fois aux seuls tableaux des paysagistes Jacques d'Arthois, Corneille Huysmans et Jean-François van Bloemen: Jacques d'Arthois qui, chez nous, en plein XVIIe siècle, s'avère, dans le domaine du paysage, le plus éminent représentant du style baroque; Corneille Huysmans, qui travailla dans le dernier tiers du XVIIe siècle et le premier quart du XVIIIe, et que d'aucuns, par un système de classifications très rigoureuses, trop rigides, rangent arbitrairement parmi des peintres à tendances italianisantes classiques: nonobstant des apparences, superficielles d'ailleurs, son art montre des caractères spécifiquement flamands; Jean-François van Bloemen, séduit en Italie par la Campagne Romaine, traitera, vers le milieu du XVIIIe siècle, le paysage d'allure classique, le paysage dit « idéal ».

Jacques d'Arthois s'affirme le plus grand peintre de la Forêt de Soignes, de ses altières futaies, de ses opulentes frondaisons, de sa végétation luxuriante, de ses chemins creux, de ses talus argileux et sablonneux, de ses étangs. Il naquit à Bruxelles en 1613, devint franc-maître en 1634, et mourut dans sa ville natale en 1684, âgé de 71 ans. Son style s'impose par la noble ordonnance de la composition, par le parfait équilibre des masses d'arbres ouvrant des perspectives sur la plaine. Les formes amples, puissantes, il les souligne par de vigoureuses oppositions de couleurs, et ces couleurs, ramenées aux tons essentiels, renforcent davantage encore l'unité des terrains du premier plan: le bleu intense, saturé, des lointains où le vert des végétations s'atténue insensiblement et se dégrade en riches tonalités [1].

---

(1) Voir Arthur LAES. Notice sur le *Paysage* de Jacques d'Arthois du Musée de Bruxelles, nº 990, dans *XXV Années d'activité de la Société des Amis des Musées,* à Bruxelles, 1932, pp. 67 et 68.



Fig. 2. – Jacques d'Arthois – Paysage boisé, avec figures'

Glasgow Art Gallery, nº 1170

Le Musée de Glasgow possède deux œuvres de Jacques d'Arthois, intitulées *Paysage et figures* et *Paysage boisé, avec figures*, portant les nos 54 et 1170 au catalogue de 1935.

Le *Paysage et figures*, no 54, est peint sur toile et mesure 21 in. × 30½ in. Près d'un bois, au tournant d'une route jaune de Sienne, bordée d'un talus rocheux ocré, plusieurs personnages cheminent ou se reposent: des cavaliers, des paysans revenant du marché, des mendiants, en compagnie d'une mule lourdement chargée de balles et de paniers. Vers la gauche, un imposant massif d'arbres d'une forte vitalité, au feuillage épais, vert profond, sur les sommets desquels glisse une douce lumière, nous annonce que l'automne est proche. Le talus est surmonté de deux troncs d'arbres: un chêne et un bouleau. La plaine s'approfondit vers l'horizon où s'élèvent des collines bleu pâle. Le premier plan, vivement éclairé, est peint en des tons de terre de Sienne. De gros nuages ronds, blancs-grisâtres, emplissent le ciel immense. Par ces contrastes que souligne et accentue sa gamme habituelle où dominent le brun-jaunâtre, le vert foncé et le bleu, Jacques d'Arthois confère la cohésion aux divers éléments de cette composition bien ordonnée, et lui assure de surcroît un style décoratif de majestueuse allure. D'autre part, cette peinture se distingue par un abondant étoffage qui rassemble une vingtaine de figures spirituellement enlevées, des figures comme nous pouvons en voir, par exemple, dans les paysages du maître au Musée de Dresde. Une note franche, de rouge ou de bleu, rehausse ça et là les vêtements des personnages. Le tableau a fait partie de la collection Mc Lellan; son vernis n'est pas décoloré. Le catalogue du Musée attribue les figures à David Teniers le Vieux.

Nous ne nous attarderons pas à discuter la question de l'attribution de l'étoffage pourtant si important de ce paysage: pareilles attributions sont souvent controversées. Notre dessein est de nous en tenir au paysage en soi, au sens strict du mot. Mais pourquoi le nom de David Teniers le Vieux a-t-il été prononcé ici? La confrontation des dates de naissance et de mort de Jacques d'Arthois (1613-1686) et de David Teniers le Vieux (1583-1649), qui situent et délimitent l'activité de chacun de ces peintres, suscite une sérieuse difficulté, sinon une impossibilité. Et nous songeons ici au grand paysage actuellement intitulé *Vue dite de Val Duchesse* (toile 1,50 × 1,88) du Musée de Bruxelles, no 1151 (catalogue 1957), qui fut acquis, en 1951, de la Galerie Fernand Fievez, tableau où se trouvent associés la signature du paysagiste *Jacques d'Arthois F.* et le monogramme de son collaborateur pour les figures D.T.F. (le T. dans le D.), celui de David Teniers le Jeune (1610-1690). C'est-à-dire: deux peintres dont les carrières se sont développées et



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 3. – Jacques d'Arthois – Lisière de la Forêt de Soignes

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, nº 1151

poursuivies parallèlement. Ce marquant et édifiant paysage de Jacques d'Arthois, étoffé par David Teniers le Jeune, a figuré en 1935 à l'Exposition « Cinq Siècles d'Art » à Bruxelles, sous le titre de « Paysage animé de bûcherons » (nº 164 - Tome I), accompagné de la mention: « peut-être le site de Val Duchesse ». Au reste, connaît-on de David Teniers le Vieux un paysage qui puisse lui être donné avec une certitude absolue? On sait que même la présence d'un monogramme n'est pas toujours un indice d'authenticité; une extrême prudence s'impose, particulièrement quand il s'agit de Teniers.

Le *Paysage boisé, avec figures,* à Glasgow, nº 1170, est peint sur toile et mesure 47 in $\times$ 66 in. Sur un chemin traversant un bois, trois paysans s'avancent: le premier porte un sac au dos; le suivant, appuyé sur un long bâton, fait un bout de causette avec le troisième. Une masse compacte d'arbres aux teintes fauves de l'automne se dresse au milieu de la composition. Deux échappées vers le lointain, disposées en oblique, se rejoignent au premier plan en formant un V. Derrière un étang, des montagnes ferment l'horizon. Des nuages, d'un blanc rompu, se profilent dans un ciel intensément bleu. Ce paysage possède les mêmes traits caractéristiques de composition et de coloris que le précédent, nº 54. De format plus grand, il est peint plus librement, d'une brosse moins légère. Il provient de la collection Elder; son vernis est décoloré. L'étoffage, qui ne comporte que trois figures, est attribué à David le Vieux. Vouloir justifier l'attribution de l'étoffage à David Teniers le Vieux nous obligerait à répéter nos commentaires énoncés à propos du tableau nº 54.

Dans ce second tableau à Glasgow, le type des personnages est trapu, assez lourd, mais semblable à celui des personnages du paysage à présent intitulé au Musée de Bruxelles *Vue dite de Val Duchesse*, nº 1151, auquel nous venons de faire allusion et où apparaissent à la fois la signature de Jacques d'Arthois et le monogramme de David Teniers le Jeune. Les vêtements des personnages, comme ceux des bûcherons dans ce dernier paysage, sont avivés de quelques notes franches: le bonnet rouge et la veste jaune du paysan appuyé sur son bâton, la veste rouge de celui portant un sac au dos. Qu'il nous soit permis d'ajouter quelques considérations topographiques concernant l'identification des sites. Un paysage de la collection du Vicomte Terlinden représente une « Lisière du Bois de la Cambre », titre sous lequel il a figuré à l'Exposition rétrospective du Paysage flamand au Musée de Bruxelles en 1926 (nº 14 du catalogue); le Louvre en possède une variante légèrement réduite (nº 1901). Pas plus que le paysage appartenant au Musée, il ne montre, selon l'avis du Vicomte Terlinden, le site de Val Duchesse: on y aperçoit entre autres les étangs d'Ixelles, et dans le lointain la silhouette de la «Grosse

Fig. 4. – Corneille Huysmans – Paysage

Glasgow Art Gallery, nº 635

Tour» et des tours de Sainte-Gudule. Quant au paysage du Musée (nº 1151), il reproduit, à la « lisière de la Forêt de Soignes », un site tout différent, difficile à préciser mais au sujet duquel Sander Pierron écrivait: le site n'est pas du tout le Val Duchesse, comme on l'a prétendu, mais Woluwé-Saint-Lambert. Sur le Coudenberg, il reconnaît l'Hôtel de Nassau [1].

Soulignons à nouveau que les paysages de Jacques d'Arthois sont pénétrés de ce souffle de grandeur qui leur donne de la noblesse.

Corneille Huysmans naquit à Anvers en 1648; il travailla, sa vie durant, dans son pays natal et mourut à Malines en 1727, tandis que Jean-François van Bloemen, de qui nous parlerons bientôt, né lui aussi à Anvers, travailla et mourut à l'étranger, à Rome, en 1749. Sur ces deux maîtres, peu étudiés, nous désirons attirer tout spécialement l'attention, parce que leur activité se place au terme de l'ultime étape du Paysage flamand; après eux, le Paysage flamand dégénère progressivement, se survit en imitations: il se réfère, de préférence soit au style de Jacques d'Arthois pour les grands tableaux décoratifs, soit au style de Jean Brueghel de Velours pour les tableaux de chevalet, de moindres dimensions. Vers la fin du XVIIIe siècle, le Classicisme, épris de compositions héroïques, dédaigne le paysage; le Romantisme, par la suite, ne lui réserve plus qu'une place restreinte et ses représentants peindront, toujours à l'atelier, des paysages d'allure noble, inspirés de Claude Lorrain ou de Nicolas Poussin. Annoncé par Constable et Bonnington, le paysage moderne naîtra avec le Réalisme: dans la seconde moitié du XIXe siècle, il triomphera, dominant tous les autres genres, et, en notre pays, fera de nouveau lever une riche moisson d'œuvres glorieuses.

Corneille Huysmans, représenté au Musée de Glasgow par deux tableaux, se rattache à la lignée de Jacques d'Arthois dont il fut, croit-on, l'élève et, plus tard, le collaborateur pendant deux années. Dans le milieu bruxellois, où se distingue aussi Lodewijk De Vadder (1605-1655), déjà « moderne » par sa facture, qui étend d'un pinceau gras les empâtements de couleurs, Jacques d'Arthois de huit années son cadet, occupe au XVIIe siècle, une place centrale. Proches de lui, des artistes, tels Lucas Achtschellinck (1626-1699), Ignatius van der Stock (maître à Bruxelles 1616, mort à Paris 1659), François Coppens (né vers 1668, travailla à Bruxelles vers 1695) adoptent un style analogue au sien, sans abdiquer pourtant leur personnalité. Ces peintres

---

(1) Renseignements fournis par le Vicomte Terlinden. – Voir Sander PIERRON, *Histoire illustrée de la Forêt de Soignes*. Bruxelles. - Tome III, chapitre huitième, p. 411.



Fig. 5. – Corneille Huysmans – Paysage

Glasgow Art Gallery, nº 636

produisent des paysages de grand format d'aspect décoratif, étoffés de sujets religieux, avec figures à petite échelle, paysages destinés le plus souvent à enrichir les boiseries des chœurs et des chapelles dans les églises; à cette époque, la peinture de paysages décoratifs était abondamment pratiquée. S'il est vrai que le style de ces maîtres s'apparente à celui de Jacques d'Arthois, il offre néanmoins de notables divergences [1]. A titre d'exemple, marquons cette différence, en ce qui concerne Lucas Achtschellinck: élève de L. De Vadder, d'après C. De Bie, son premier biographe, Lucas Achtschellinck, aux dires d'anciens auteurs, aurait peint, pour orner les églises et les couvents, quantité de compositions, mais celles-ci sont devenues extrêmement rares, et, si, de nos jours, nous avions à le juger d'après les seuls paysages qui lui sont « attribués » au Musée de Bruges, Lucas Achtschellinck témoignerait d'un esprit moins pondéré, d'un tempérament plus lyrique que Jacques d'Arthois.

Jacques d'Arthois, avons-nous dit, en peignant des sites de la Forêt de Soignes, prête à ses compositions harmonieuses une grandeur imposante ; Corneille Huysmans, qui voit le jour trente-cinq ans après lui, reprend les mêmes thèmes et motifs, mais il traduit la nature d'une façon plus directe, en tonalités plus franches: des bleus plus intenses, des bruns plus vifs, des tons roux ardents: c'est un puissant coloriste. Il affectionne les lisières de forêts aux talus jaune d'ocre, fortement éclairés; ses interprétations en acquièrent un accent tout particulier. Son frère et élève Jean-Baptiste Huysmans (1654-1716) traita de la même manière, des sujets identiques; aussi les productions des deux frères sont-elles parfois confondues, et nous avons tout lieu de croire que des paysages de Jean-Baptiste ont été intégrés indûment à l'Œuvre de Corneille, ce dernier étant mieux connu des historiens d'art et sa carrière s'étant prolongée bien au-delà de celle de Jean-Baptiste, jusqu'en 1727. En s'appuyant sur les quatre tableaux signés de Jean-Baptiste, (trois sont datés: 1695, 1697, 1760), on a essayé de lui restituer quelques œuvres non signées. Cependant, la discrimination n'est pas une tâche aisée, parce que les œuvres de Corneille sont rarement signées et que l'absence de dates rend plus difficile encore l'identification. Fonder une opinion uniquement sur l'année du décès de Jean-Baptiste, 1716, autoriserait l'historien d'art à conclure que seules les œuvres postérieures à cette date devraient être admises pour des créations de Corneille. De la confrontation des deux grands paysages,

---

(1) Voir à ce sujet Arthur LAES, op. cit., pp. 175-176-177, dans *Miscellanea Leo van Puyvelde*. Bruxelles, 1949.



Fig. 6. – Corneille Huysmans – Paysage classique

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, nº 228

l'un de Corneille « Paysage classique », nº 228, l'autre de Jean-Baptiste « Paysage avec animaux », nº 229 (celui-ci signé et daté 1697), qui jadis se trouvaient exposés côte à côte au Musée de Bruxelles, nous pourrions inférer que la facture de Jean-Baptiste est moins énergique et son coloris moins chaleureux; du tableau de Jean-Baptiste il existe, au Musée de Lyon, une réplique donnée à « Corneille » (Inventaire nº A 2907).

Corneille Huysmans étudia et travailla à Anvers et à Bruxelles; comme il a vécu pendant plus de trente années (de 1601 à 1702 et de 1716 à 1727) à Malines, il a été dénommé Corneille de Malines. De même que Jacques d'Arthois et d'autres maîtres du groupe bruxellois, il exécuta des paysages étoffés de sujets religieux, et plusieurs tableaux de chevalet. C'est à cette dernière catégorie d'ouvrages qu'appartiennent les deux paysages conservés au Musée de Glasgow; bien que non signés, ils offrent entre eux des analogies frappantes; de toute évidence, ils portent la marque personnelle du style de Corneille Huysmans, tel qu'il se révèle dans les paysages que les historiens s'accordent à considérer comme des œuvres authentiques. Pareils à nombre de paysages de Corneille, les tableaux de Glasgow sont de format assez réduit; ils proviennent de la collection Graham Gilbert.

Le *Paysage*, nº 635, de Glasgow (catalogue 1935) est peint sur toile et mesure 11 in. × 13 1/4 in. C'est une lisière de forêt bordée d'un énorme talus sablonneux vivement éclairé que surplombe un groupe d'arbres de croissance vigoureuse, au feuillage abondant vert sombre, doré par la lumière du soleil à son déclin; un arbre au feuillage rougeâtre (hêtre?) se profile sur un ciel bleu intense, strié de nuages blancs. Une ombre épaisse s'allonge sur un talus plus bas où se dresse un vieux tronc d'arbre fourchu à côté d'un arbre au feuillage moins dense, d'un ton cuivré; derrière cet arbre se déploie la plaine jusqu'à l'horizon. La forte résonnance des couleurs, les effets vigoureux de l'éclairage, l'alternance brusque des plans de lumière et d'ombres, de même que la solide structure interne de la composition, charpentée par la disposition en diagonales se heurtant et se compénétrant dans un équilibre parfait, et encore la vision ample, simple, émue de l'artiste devant ce coin forestier grandiose, attestent, non moins qu'une exécution facile et large, la hardiesse du style de Corneille Huysmans. En premier plan, près du bord inférieur du tableau, on voit, sortant d'un chemin creux, un chasseur suivi de son chien, et, près d'une source, deux femmes debout dont l'une d'elles tient une cruche.

Le *Paysage*, nº 636, de Glasgow (catalogue 1935), plus petit que le précédent, nº 635, est peint sur toile et mesure 7 3/4 in. × 10 1/2 in. Sa mise



Fig. 7. – Jean-Baptiste Huysmans – Paysage avec animaux

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, nº 229

en page est analogue. Une clairière découvre une perspective de grande étendue sur la plaine dont l'horizon est barré par une chaîne de montagnes simplement ébauchée. Sur un talus sablonneux, violemment éclairé, des arbres puissants, étroitement assemblés, mais au feuillage plus aéré, forment un groupe lourd et massif ; il s'oppose au groupe de trois arbres aux troncs onduleux, plus espacés et plus légers, qui surmonte un talus moins élevé. Déjà les ombres du soir tombant s'étendent et s'étirent sur les terrains du premier plan, tandis qu'à l'horizon le ciel bleu, uni, sans nuages, s'éclaire encore de la douce lumière crépusculaire. Quelques petites figures composent un étoffage très discret: un homme et une femme, assis près du talus ocré, vers lesquels, au plan intermédiaire, s'avance une autre femme; plus loin, on distingue à peine deux personnages, mal définis, presque invisibles.

Ainsi donc, les tableaux de Glasgow, n°s 635 et 636, se signalent par de nombreuses similitudes, non seulement dans la vision du paysage, la conception de la composition, réglée sur des diagonales et soulignée par des arbres quelque peu inclinés, les effets d'éclairage, l'enchevêtrement des contrastes; – mais aussi dans les détails: talus escarpés, roux avec rehauts de lumière sur les parties saillantes; troncs d'arbres isolés, onduleux, éclairés par une ligne de lumière; couronnes massives d'arbres en groupes serrés, se découpant lourdement sur le ciel; feuillage compact, vert brunâtre; feuilles peu aérées, relevées par de petits coups de pinceau; et, pour le surplus, étoffage de même facture, rehaussé de quelques notes vives et claires, rouge et blanc. Ces deux tableaux procèdent d'un même esprit d'invention, d'une imagination et d'une émotion identiques, – et ils sortent d'un même pinceau. Nous y retrouvons d'ailleurs les traits éminemment typiques des paysages donnés généralement à Corneille Huysmans, traits qui s'observent dans l'ordonnance de la composition, les sujets préférés de l'artiste, la prédilection pour les couleurs éclatantes, les contrastes marqués du coloris et des effets d'éclairage, et, en particulier dans le métier, le travail de la brosse de ce vigoureux coloriste. Ces traits caractéristiques se reconnaissent encore à d'autres détails que nous montrent les paysages admis communément pour des œuvres de Corneille Huysmans, – et, par exemple, également le paysage, signé, à l'Université de Wurzbourg, et celui, monogrammé, à la Gemäldegalerie de Schleissheim : ces particularités si révélatrices il n'est pas superflu, croyons-nous, de les énumérer une fois de plus, mais en les résumant rapidement: arbres isolés aux troncs tortueux se divisant en V; arbres en groupes aux couronnes massives; ciels clairs et lumineux; talus sablonneux mis en relief sous un très vif



Fig. 8. – Ecole de Salvator Rosa – Paysage

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, nº 939

éclairage, étoffage discret. Les quelques minimes dissemblances que nous pourrions relever sur ces deux tableaux de Glasgow, tiennent avant tout à la différence de leur format et à l'état actuel de leur conservation. Dans le petit tableau, nº 636, le feuillage est pointillé de touches plus menues; dans le grand tableau, nº 635, il est traité d'une manière plus libre; ce dernier est peint sur une toile à trame plus grossière, et la peinture est quelque peu usée. En outre, dans le petit tableau qui respire le calme, le repos apaisant, l'artiste à épanché son émotion avec plus de ferveur, et nous pourrions songer ici à des œuvres évoquant le style de Claude Lorrain. D'autre part, si nous voulions, à la manière de certains historiens d'art, multiplier les rapprochements et parentés d'artistes, n'oserions-nous pas suggérer que le grand tableau, par l'aspect plus agité du paysage, serait susceptible d'orienter notre attention vers des œuvres dérivées ou proches du style de Salvator Rosa? Mais bien entendu, des œuvres n'accusant pas, au même point, le caractère nerveux, tumultueux, impétueux du peintre napolitain: le visionnaire «improvvisatore», le virtuose indiscipliné, qui insuffla à ses paysages, ses batailles, partout, la vie, le mouvement, le « tension dynamique » (1). Quoi qu'il en soit, cette évocation, par ailleurs lointaine, de peintres en contact étroit avec le paysage italien, ne permettrait pas d'affirmer que Corneille Huysmans a franchi les Alpes. Encore qu'il ait pu rencontrer des œuvres italiennes ou italianisantes importées dans notre pays, Corneille Huysmans est un authentique flamand. Il voyait la nature dans sa vérité.

Jean-François van Bloemen pratique un art plus calme; ses paysages baignent dans une paisible atmosphère. Il part, très jeune, pour l'Italie, y travaille sa vie durant, et meurt à Rome, en 1749 (ou 1748?). Il naquit en 1662 à Anvers où, en 1681, à l'âge de dix-neuf ans, il reçut son premier enseignement artistique du peintre Antoine Goubau, alors estimé pour ses paysages italiens avec ruines et scènes pittoresques; Goubau les exécuta pendant son séjour romain de 1644 à 1649 et encore après son retour à Anvers, certains étant revêtus d'une date postérieure à 1649.

Dans ses paysages inspirés de la Campagne Romaine, plus spécialement de la contrée de Tivoli, Jean-François van Bloemen excelle à rendre, par-delà les déroulements du pays, les lointains délicats et les horizons lumineux, en tonalités douces, transparentes, d'un gris légèrement bleuté. D'où le surnom

(1) Sur Salvator Rosa, voir Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom.* Berlin 1924, pp. 564 à 570.

de Orizzonte que lui donnèrent ses confrères de la « Schilderbent » à Rome, surnom qu'il adopta puisqu'il signa quelques-unes de ses œuvres : van Bloemen « det » Horizonti. En Italie, Jean-François van Bloemen se fait l'interprète du paysage dit classique, dont, plus d'un siècle auparavant, son compatriote Paul Bril avait jeté les bases à Rome. Les paysages de Jean-François van Bloemen représentent, en général, une vallée arrosée par une rivière qui descend en petites cascades vers le premier plan du tableau. Hautement appréciés dans la Ville Eternelle, ils furent accueillis dans les célèbres galeries romaines : aux Palazzi Doria, Respigliosi, Colonna, Corsini. A présent, plusieurs de ses tableaux sont conservés dans les Musées, surtout de France, d'Allemagne, d'Italie et d'Autriche; il s'en trouve peu dans les pays du Nord. Si nous rapprochons les œuvres de Jean-François van Bloemen et celles de Corneille



Fig. 9. – Jean-François van Bloemen – Paysage italien

Glasgow Art Gallery, nº 159

Huysmans, nous constatons combien, chez Jean-François van Bloemen, le Paysage flamand avait perdu déjà en vigueur et en vérité; la recherche de l'expression noble, « idéale » devait bientôt lui ôter la vie, précipiter sa décadence.

Les œuvres signées de Jean-François van Bloemen se rencontrent très rarement. Deux de ses paysages italiens au Musée de Glasgow portent par bonheur la signature, en lettres capitales: V. BLOMMEN (VB juxtaposés) ROMA. Ce sont, par conséquent, pour l'historien d'art, des documents d'un grand intérêt qui doivent retenir sa spéciale attention. Vraisemblablement, en les signant, l'artiste, satisfait de son travail, a-t-il voulu attester qu'il les jugeait dignes de son excellente réputation.

Le *Paysage italien*, nº 159, est peint sur toile et mesure 28 in. × 37 ½ in. Derrière un mur en ruines, la rivière fait un coude aigu, dirigé en pointe vers la droite. Sur une colline s'érige un ensemble de bâtiments, comprenant une église, un campanile, un portique. Vers le premier plan, un arbre svelte, verdâtre, au feuillage peu serré, étale une couronne sans volume se découpant en silhouette sur le ciel; il fait pendant à un groupe d'arbres plus lourds, dont la frondaison abondante s'épanouit en larges feuilles, peintes hâtivement dans le sens décoratif. D'autres constructions, indiquées avec moins de précision, s'étagent sur une colline lointaine. Entre les coulisses formées par les arbres se déploient les ondulations du terrain. A l'horizon, les montagnes s'atténuent graduellement dans un ciel ensoleillé, d'un bleu délicat, embelli de légers nuages blancs. Au pied de l'arbre solitaire sont plantés des orangers en fleurs et couverts de fruits. Le long du mur clôturant un parc chemine un troupeau de moutons et de bétail, conduit par un homme et une femme. De même que dans le paysage nº 168, son pendant, les figures qui animent cette interprétation charmante de la campagne romaine, sont dépourvues de grâce: l'homme et la femme causant au bord de la rivière; le berger et la femme accompagnant le troupeau de moutons, et, dans une barque, sur la rivière, l'homme penché sur ses avirons, vu en raccourci, – figure que le peintre a habilement «enlevée». Ce tableau est signé V. BLOMMEN (VB juxtaposés) ROMA. Il provient de la collection Mc Lellan.

Le *Paysage italien*, nº 168, de mêmes dimensions, est peint aussi sur toile; il mesure 29 in. × 38 in. Il reprend les mêmes thèmes et met en œuvre les mêmes éléments et motifs: une rivière avec chute d'eau, à proximité d'une hauteur boisée que surmontent des bâtiments aux toits rosés. Vers le milieu, deux arbres aux troncs grêles, couronnés de minces frondaisons, rompent l'horizontalité des plans. A gauche, leur répondent trois arbres puissants, aux



Fig. 10. – Jean-François van Bloemen – Paysage italien

Glasgow Art Gallery, nº 168

troncs ondulés, au feuillage massif. Entre les deux groupes d'arbres, le terrain se développe dans une vallée aux collines doucement ondulées; elle abrite une spacieuse construction (habitation? château?) et couvre, dans un lointain sans fin, des vues sur une ville d'où émergent des clochers et des coupoles. Le ciel, d'un bleu tendre, est traversé de nuages blancs. De ce paysage, éclairé par la lumière d'une belle fin de journée, imprégné d'une atmosphère pastorale idyllique, émane tout comme du paysage nº 159, une impression de calme et de paix. Sa mise en page et sa facture s'avèrent identiques: les grands arbres sont peints d'une façon expéditive, leurs branches disposées sur un même plan, les feuilles rendues de manière très abrégée; les deux arbres isolés, à feuillage vert, peu épais, manquent de relief ; des arbustes à larges feuilles brunes et vertes, sont traités selon le même procédé rapide et « décoratif ». L'exécution sommaire par endroits et les formes assez creuses préludent au relâchement qui marquera le Paysage flamand dès le milieu du XVIIIe siècle. Les figures sont lourdement dessinées et peintes: au bord de la rivière, un homme causant avec une femme; non loin de là, une femme assise, au dos laissé à découvert; et sur une surélévation légère du terrain, un berger gardant son troupeau de moutons. Le tableau est signé V. BLOMMEN - ROMA. Il provient de la collection Mc Lellan.

Le troisième *Paysage italien*, nº 917, non signé, est peint sur toile et mesure 24 in. × 29 in. Il est inscrit au catalogue sous le nom de Jean-François van Bloemen. C'est une attribution qui ne peut être mise en doute, tant l'œuvre montre des analogies frappantes avec les deux paysages signés nºˢ 159 et 168: un site montagneux, une très vaste construction près de la rivière; un groupe d'arbres de croissance vigoureuse, aux feuilles énormes; quelques figures aux attitudes et gestes semblables; – et, puisqu'il s'agit incontestablement d'une peinture d'Orizzonte, un horizon merveilleux, encadré par des montagnes aux cimes ourlées de la tendre lumière du soleil couchant. Commenter, décrire davantage ce paysage reviendrait à rappeler nos considérations émises sur le coloris, le dessin, et sur ce procédé « décoratif » habituel à notre artiste de peindre les frondaisons à feuilles larges, annoncées par des paysages de Poussin. Dans ce dernier paysage de Glasgow, les trois personnages, en premier plan, aux épaules découvertes, aux poses calmes et gestes figés, s'immobilisent semblables à des statues. Les types de ces figures, d'une plasticité quasi sculpturale, les arbres aux grandes feuilles se profilant en silhouette dans le ciel, et les nuages de forme ronde, nous les voyons dans la plupart des peintures de Jean-François van Bloemen, – par exemple au Musée de Budapest, à la Badische Kunsthalle de Carlsruhe, à la Gemäldegalerie de Dresde et dans



Fig. 11. – Jean-François van Bloemen – Paysage italien

Glasgow Art Gallery, nº 917

cette belle série de cinq paysages aux scènes bucoliques de la Villa d'Este à Tivoli, dignifiées par la présence de figures aux formes allongées, drapées vaguement à l'antique et fixées cette fois en des attitudes empreintes de charme et de distinction. Les trois paysages de Glasgow sont toutefois baignés dans une atmosphère encore plus subtile, éclairés d'une lumière encore plus limpide que ceux de Tivoli. Le paysage, non signé, de Glasgow fut offert au Musée par T. Graham Young, à la mémoire de son père James Young.

A considérer les trois paysages intimement apparentés de Glasgow, si attachants par le choix des thèmes et des sujets, l'agencement des éléments et motifs, la composition harmonieuse, la lumière fluide et transparente, le coloris délicat en teintes douces et variées, et aussi par l'expression fervente d'une émotion tranquille qui décèle un «état d'âme», il nous est pourtant difficile de souscrire à l'appréciation trop élogieuse dont le peintre fut l'objet à Rome, de son vivant. Son art n'est pas exempt de faiblesses et d'insuffisances. Rapprocher Jean-François van Bloemen d'un Claude Lorrain pour le hausser sur le même plan, voire d'un Gaspard Dughet, qu'il égala, a-t-on dit, nous apparaît excessif ; le recul du temps permet de le mieux juger.

Malgré ses évidentes qualités: cette tendresse du coloris, cette sérénité de l'atmosphère pénétrée de poésie, cette interprétation de la nature toute de noblesse, qui dénotent un esprit délicat d'une séduisante harmonie, l'art d'Orizzonte, confronté avec celui, plus robuste, des paysagistes flamands, ses prédécesseurs, s'avère affadi, anémié; mais il garde encore le reflet d'« une tradition de l'école flamande, celle d'indiquer les lointains par une tonalité bleutée », comme l'écrit justement Leo van Puyvelde (1). A vrai dire, l'art d'Orizzonte n'est pas créateur; il ne porte pas en lui un ferment capable de revigorer, de rénover le Paysage flamand.

Jacques d'Arthois, ému par la majesté de la Forêt de Soignes, la transpose en tonalités sobres, dans un rythme parfait, tendant à un effet décoratif de grand style, d'un calme harmonieux; il revêt la forêt d'une souveraine beauté.

Corneille Huysmans, remué par les coins pittoresques de nos bois brabançons, plus dynamique et demeurant plus près de la nature, les traduit dans un langage sonore, exaltant, les peint sous une lumière éclatante, en des couleurs vibrantes, ardentes, somptueuses; il nous transmet plus clairement la vision du réel.

---

(1) Leo VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande à Rome*, 1950, p. 140.

Jean-François van Bloemen, âme sensible, se complaît dans une ambiance tranquille, recueillie, la rend «idéalement» par un coloris nuancé, une lumière pure et subtile; attiré par des contrées lointaines, il nous emmène vers une terre classique sous un ciel serein, vers une nature d'une douceur arcadéenne où l'on aimerait vivre, se détendre... et rêver!

Reproduisant à la fois avec émotion et fidélité, la nature et la réalité – trait essentiel et traditionnel de notre Ecole – la conception noble, plutôt grave de Jacques d'Arthois, le «colorisme» animé, parfois brusqué de Corneille Huysmans, l'interprétation légère, intime, poétique de Jean-François van Bloemen confèrent au Paysage flamand des résonnances nouvelles qui soulignent et confirment sa diversité et sa richesse.

Arthur Laes

La Décollation de saint Paul, d'Aix-en-Provence, non de Rubens mais de Boeyermans

Le visiteur, qui pénètre dans l'église de la Madeleine, d'Aix-en-Provence, pour y admirer le chef d'œuvre du Maître de l'Annonciation d'Aix, trouve son attention attirée, dans le transept, par un tableau de dimensions exceptionnelles (environ 700×350 cm), représentant le Martyre d'un saint (Fig. 1). Mais, à l'examen, il s'en détache aisément en se contenant de l'attribution courante à Gaspard de Crayer.

Mais voici qu'on « découvre » ces jours-ci ce tableau comme une œuvre de Rubens [1]. Ceci est annoncé dans les journaux par force communiqués où l'on faisait état de l'attribution à ce maître prononcée par quelqu'un qu'on considère comme un grand connaisseur de l'œuvre de Rubens.

Nous sommes ainsi amené à publier des notes prises sur place en 1954 et le résultat de recherches faites depuis lors.

S'il est vrai que la composition du tableau d'Aix-en-Provence présente quelque peu l'allure d'une composition de Rubens, on y distingue cependant (Fig. 2) dans les figures figées tant de raideur, dans le coloris tant de parties mornes et dans l'exécution tant de lourdeur, que même ceux qui continuent à parler de l'atelier de Rubens y regarderont par deux fois avant d'oser rattacher ce tableau à cet atelier: comment pourraient-ils admettre que le grand maître aurait patronné un tableau, où le bourreau est une figure sans vigueur malgré la multiplicité des muscles, où les angelots sont informes, où les soldats à gauche ont si peu de consistance, où dans le bas le groupement, comportant deux enfants, une femme et un vieillard, fait une masse

---

[1] En réalité, cette « découverte » avait déjà été signalée en 1897 par Max Rooses qui la publia, en complément à son ouvrage *L'Œuvre de P.P. Rubens*, 1886-1892, dans une note dans le *Bulletin Rubens*, t. v, 1897, pp. 84-85: « Nous l'avions cherché dans tous les musées de France sans réussir à le retrouver. Nous venons de le découvrir dans l'église Sainte-Madeleine d'Aix-en-Provence, où on le tient en grand honneur comme un Rubens authentique »; il donne la description du tableau, et poursuit: « Tous les personnages sont des figures rubéniennes bien connues et se rapprochent sensiblement de celles du *Portement de la Croix* du Musée de Bruxelles. Le tableau est une copie ancienne ».

cohésive sans puissance compositionnelle, et où l'on remarque d'insignes disproportions: les mains de ce vieillard sont aussi grandes que sa tête (Fig. 3). Il y a plus: le coloris est trop sombre pour être rapproché de celui de Rubens et la facture appuyée est bien éloignée de la fluidité propre à celle de ce maître.



Photo Henry Ely, Aix-en-Provence

Fig. 1. – Th. Boeyermans
La Décollation du saint Paul

Aix-en-Provence, Eglise de la Madeleine

Tout le style de ce tableau contredit l'attribution à un artiste qui aurait travaillé dans l'orbite du grand maître; ce n'est pas celui de quelqu'un dont les talents auraient pu être mis à contribution par Rubens pendant le court laps de temps, de 1612 à 1618, où le maître a envisagé de constituer un «atelier» avec des collaborateurs dans le but de multiplier sa production (1).

Le spécialiste renommé, qui récemment a attribué ce tableau à Rubens, s'est probablement appuyé, pour le faire, sur l'existence d'une esquisse de ce maître qui représente le même

(1) Voir le chapitre « L'Atelier et les Collaborateurs » dans notre ouvrage *Rubens*, Paris-Bruxelles, 1952, pp. 165-192.

sujet d'une façon assez analogue. C'est *La Décollation de saint Paul* bien connue qui figura à la grande vente Holford de Londres le 17-18 mai 1928 et qui passa à la collection Scott & Fowles, de New-York (Fig. 4). Dans cette esquisse, la vigueur de la forme expressive et la virtuosité de l'exécution éclatent à ce point que nous aurions mauvaise grâce d'y insister. La comparaison de cette esquisse avec le grand tableau d'Aix convaincra aisément de l'inanité de l'attribution du tableau d'Aix à Rubens ou à un artiste qui était en contact direct avec lui.

Cette esquisse de Rubens est le modèle pour un grand tableau que l'artiste a dû livrer. Lequel? Nous le savons en ce moment. En 1638 Rubens reçut 1500 florins pour le tableau *La Décollation de saint Paul*, placé au maître-autel du couvent Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, près de Bruxelles.



Photo Henry Ely, Aix-en-Provence

Fig. 2. – Théodore Boeyermans. La Décollation de saint Paul. – Détail

Aix-en-Provence, Eglise Sainte-Madeleine

On lit dans une chronique manuscrite de ce couvent: «Anno 1638 perfecit summum nostrum altare cum pictura decollationis S. Pauli, pro qua xv[e] Renenses exolvit selectissimo pictori Reubbens Antwerpiensi. In toto pro hoc altari exolvit viij[m] iiij[c] vij florenos et septem stuferos cum medio, pluribus aliis expensis, quas domus sustinuit (quia per biennium hic omnes lapides marmoreos adaptarunt et policrunt) exceptis » (1). A. Sanderus dans sa *Chorographia sacra Brabantiae*, Bruxelles, 1659, p. 12, parle avec louange de ce tableau de Rubens, conservé à ce monastère dédié à saint Paul.



Photo Henry Ely, Aix-en-Provence

Fig. 3. – Théodore Boeyermans
La Décollation de saint Paul. – Détail
Aix-en-Provence, Eglise Sainte-Madeleine

Un érudit du XVIII[e] siècle, G.J. Smeyers en fit une description consignée dans un manuscrit de Fr. Mols, d'Anvers (2). Voici la traduction de son texte flamand: « Dans le couvent de Rouge-Cloître, situé dans la forêt de Soignes, près de Bruxelles, il y avait un tableau de Rubens, représentant la Décapitation de St. Paul. L'apôtre était agenouillé sur une montagne, les yeux levés au ciel; à côté de lui se tenait le bourreau

(1) C'est M. J. F. van Molle qui attira l'attention des historiens d'art sur ce texte tiré des Bollandistes, *Anecdota ex codicibus hagiographicis Johannis Gielemans*, Bruxelles, 1895, pp. 201-303; voir J.F. van Molle, *Nieuwe Nota's bij een verloren werk van P.P.Rubens*, Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, t. XXI, 1952, p. 128.
(2) Bibliothèque Royale de Bruxelles, MS 5733, p. 154.

qui le saisissait. Derrière la montagne, des soldats dont on voyait la tête et une petite partie du corps; devant la montagne, il y avait plusieurs femmes dont quelques-unes avec des enfants, prêtes à recueillir, au moyen de linges, le sang versé ; celles-ci étaient de grandeur moitié naturelle. Du ciel descendaient des anges apportant la couronne et la palme du martyre. Lorsque l'armée française s'approcha de Bruxelles en 1696, les religieux de Rouge-Cloître ont réfugié ce tableau dans l'église de Ste Catherine ; ne l'y croyant pas en sûreté, ils le transportèrent dans la chapelle de St. Eloi, où il fut détruit par les bombes » (1).



Fig. 4. – P.P. Rubens
La Décollation de saint Paul. – Esquisse

New-York, Coll. Scott & Fowlers,
Jadis Coll. Holford, Dorchester House, Londres

Le tableau de Rubens disparut donc lors du bombardement que subit Bruxelles de la part du maréchal de Villeroy, en 1695, et non en 1696.

Quant à celui d'Aix-en-Provence, qui – d'après la comparaison avec l'esquisse susdite de Rubens – n'en est ni une réplique ni une copie, une piste nous est fournie par une gravure (Fig. 5) représentant le maître-autel

(1) M. Rooses, *L'Œuvre de P.P. Rubens.* Anvers, t. II, 1888, p. 333.

de l'église Saint-Paul, d'Anvers, jadis église des Dominicains. La gravure est de Pierre Verbruggen le Jeune, sculpteur-graveur qui, avec son père, était l'auteur de la sculpture de cet autel. Un dessin préparatoire à cette gravure est au Cabinet des Estampes d'Anvers, reproduit dans A.J.J. Delen, *Catalogue des Dessins Anciens du Cabinet des Estampes, Anvers*, Bruxelles 1938, t. I, pl. 91. L'autel y porte la date de 1670. La composition du tableau qui y figure est analogue non à celle de l'esquisse de Rubens pour le tableau de Rouge-Cloître, mais à celle de la toile d'Aix : on y relève un monticule élevé ; les personnages de la partie inférieure sont représentés jusqu'aux pieds et sont groupés comme à Aix.

Ce tableau est mentionné à l'église Saint-Paul d'Anvers comme une œuvre de Théodore Boeyermans, par quatre annalistes du XVIIIe siècle : Jacques de Wit, *De Kerken van Antwerpen*, manuscrit d'environ 1748, publié par J. de Bosschere, Anvers, 1910, p. 57 ; Gérard Berbie, *Description des principaux ouvrages de peinture et de sculpture d'Anvers*, Anvers, 1763, p. 61; G.P. Mensaert, *Le Peintre Amateur et Curieux*, Bruxelles, 1763, t. I, p. 203 ; J. B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769, p. 191.

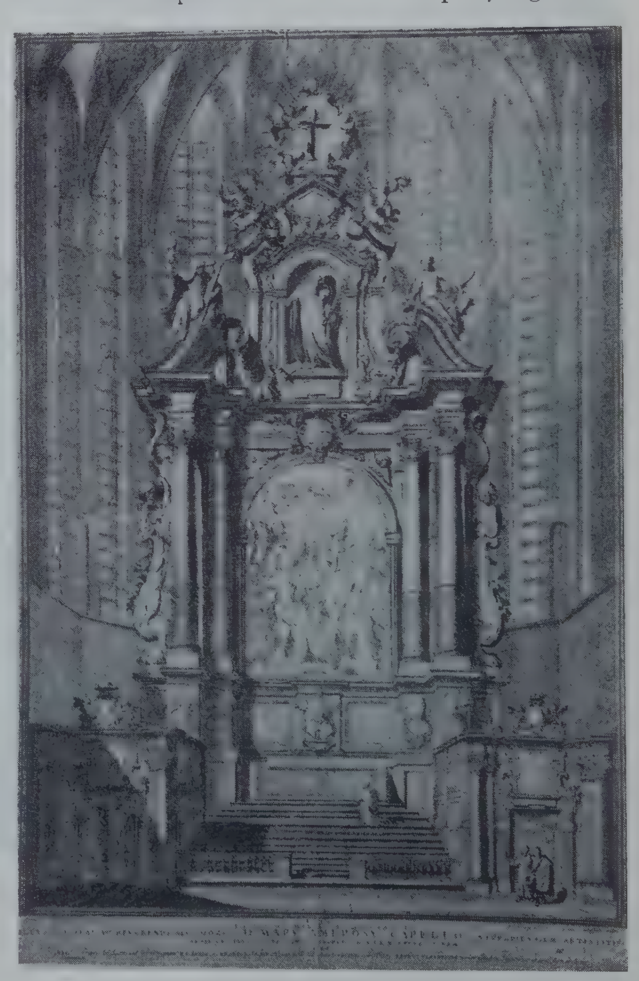


Photo t'Felt, Anvers

Fig. 5. – Pierre Verbruggen le Jeune. Gravure du maître-autel de l'église Saint-Paul à Anvers

La Décollation de saint Paul fut enlevée de cette église par les Français peu après la Révolution Française, en 1794. Charles Piot, dans son *Rapport sur les tableaux enlevés à la Belgique en* 1794 *et restitués en* 1815 (Bruxelles, 1883, pp. 299, 301, 317) prétend que cette œuvre aurait été envoyée au musée de Toulouse. Elle n'y est pourtant jamais arrivée. Elle doit avoir été conservée dans les dépôts de l'Etat. Nous apprenons des historiens d'Aix, Gibert et Pontier, que, sur les instances de l'aixois Auguste de Forbin, inspecteur-général des Beaux-Arts et des Monuments des Départements, elle fut cédée en 1821 à la ville d'Aix, qui la déposa à l'église de la Madeleine. Il semble qu'à ce moment, nul ne se souvenait du passé anversois de l'œuvre en question, à laquelle on donna le titre de « Décollation de saint Cyprien » – plus tard aussi « Décollation de saint Julien et de saint Blaise » – et qu'on attribua, on ne sait pourquoi, à Gaspard de Crayer.

Voici donc rétablie sa provenance. Qui en est l'auteur?

Certainement pas Rubens, comme nous venons de le voir. Gaspard de Crayer? Celui-ci ne se gênait nullement pour reprendre à Rubens des compositions entières. Pourtant, nous ne retrouvons pas dans ce tableau l'échelle élevée de coloris de cet artiste, encore moins ses carnations doucereuses. Il est bien plus logique de se rallier à l'opinion des quatre auteurs du XVIIIe siècle qui ont mentionné ce tableau sous le nom de Théodore Boeyermans, lorsqu'il se trouvait encore à l'église Saint-Paul, d'Anvers. Sans doute ces écrivains ne savaient-ils le nom de l'auteur que par la tradition; mais bien souvent la tradition est le précieux véhicule de la vérité non écrite.

Déjà la date de 1670, qui figurait sur l'autel où se trouvait jadis le tableau, concorde avec la pleine maturité de cet artiste. Ensuite, le style de ce tableau est celui qu'on peut remarquer dans les meilleures grandes œuvres signées par Boeyermans, qui sont datées des années de sa maturité: *Mucius Scaevola devant Porsenna*, 1667, Londres, vente Christie, 14 décembre 1907, exécuté aussi d'après une composition de Rubens; *L'Assomption*, 1670, Anvers, église Saint-Jacques ; *Les Vœux de saint Louis de Gonzague*, 1671, Nantes, musée ; *La Continence de Scipion*, 1673, Potsdam, Sans-Souci; *La Guérison du Paralytique à la fontaine de Bezatha*, 1674, Anvers, Couvent des Sœurs Noires, *La Vierge vénérée par des Saints et des Saintes*, 1683, Malines, béguinage, dont l'ordonnance est imitée de celle du tableau de Rubens à Saint-Augustin, Anvers. Dans ces œuvres, Boeyermans dont le talent s'est développé trente ans après la mort de Rubens, a souvent recours aux compositions du grand maître, mais n'en a jamais saisi la fougue baroque. Son coloris et sa facture s'écartent beaucoup de ceux du maître. Dans une masse brunâtre, sans transparence, se multiplient

des tons fades, des gris surtout, et des carnations crayeuses. Parfois l'artiste introduit quelque ton fort: un rouge solide, un bleu foncé, une note stridente de jaune. Les blancs qu'il aime à employer dans les vêtements s'éteignent vite dans des gris plutôt ternes. Les figurations n'ont pas de vigueur et sont parfois maladroites. Le modelé est souvent flou, et la facture est généralement lourde dans une matière opaque.

Tous ces caractères se remarquent dans *La Décollation de saint Paul*, de l'église de la Madeleine, d'Aix. Nous croyons, par conséquent, pouvoir attribuer ce tableau à Théodore Boeyermans.



Fig. 6. – Th. Boeyermans.
La Décollation de saint Paul. – Dessin.

Londres, Musée Britannique

De même, nous croyons pouvoir attribuer à cet artiste un dessin qui est non une esquisse pour ce tableau, mais une copie faite par le peintre d'après ce tableau, pour servir à un graveur. C'est le dessin aquarellé (N° 853e, 710 × 520 mm), de la Galerie Nationale de Londres, déposé au Musée Britannique (Fig. 6) et attribué à Rubens dans le catalogue de 1929. Ici, Boeyermans à reproduit exactement son grand tableau, tout en y introduisant deux améliorations: il a donné une forme plus virile au bourreau et une forme plus vivante à la tête et au col du cheval en bas à droite. Une autre reproduction en dessin, à peu près semblable – les angelots y font défaut – est conservée au Cabinet des Estampes du Louvre (N° 20.321, 432 × 318 mm);

elle est faite à l'huile sur papier et porte des traces d'une mise au carreau. Cette reproduction, plus faible, plus dure, nous semble une copie faite par le graveur qui avait à reproduire la composition sur cuivre. Nous n'avons pu trouver la trace de la gravure. (1).

Théodore Boeyermans était un peintre qui fleurissait à Anvers dans la seconde moitié du XVIIe siècle. A peine a-t-il pu connaître Rubens. Il n'est né qu'en 1620 et, à la mort de celui-ci, en 1640, il étudiait encore les lettres pour devenir licencié: en avril, l'« étudiant » Boeyermans obtint du magistrat d'Anvers l'autorisation d'aller en Hollande. On le retrouve à Anvers le 28 novembre 1648. Il ne fut admis comme maître dans la corporation des peintres de cette ville qu'en 1654. A partir de 1659, il signa et data de nombreux tableaux. Il mourut en 1678.

LEO VAN PUYVELDE

(1) Reproduction de ce dessin du Louvre dans Fr. LUGT, *Musée du Louvre, Inventaire général des Dessins des Ecoles du Nord, Ecole flamande*. Paris, 1949, t. II, pl. 64. Le dessin y est désigné sous la rubrique «D'après Rubens».

Un tableau inconnu de van Dyck au musée Brukenthal

La collection de tableaux du Musée Brukenthal de Sibiu ([1]), a attiré l'attention des spécialistes, surtout au début du siècle, grâce aux études de Th. Frimmel ([2]); dans les derniers cinquante ans, la galerie a été négligée par les spécialistes ([3]) et presque oubliée par l'Etranger.

En 1948, la Galerie Brukenthal passant sous l'administration de l'état roumain, tout le palais fut soumis à des réparations capitales et la galerie fut réorganisée sur les bases de la muséographie moderne. Un nouveau catalogue devenait nécessaire. Le dernier, édité en 1909 est épuisé, et d'ailleurs il ne correspond plus, les acquisitions nouvelles, surtout la peinture roumaine n'y figurant pas.

Reviser les identifications anciennes des tableaux ainsi que leur état de santé, s'imposait. Quelques signatures ont été mises à jour, dont la plus précieuse a été celle de van Dyck sur le tableau reproduit ci-contre *La Mort de Cléopâtre* ([4]).

([1]) Samuel Brukenthal (1721-1803), gouverneur de Transylvanie du temps de Marie-Thérèse, a fondé, le palais de Sibiu (Hermannstadt) en 1790, avec sa collection de 1090 tableaux, dont plus de la moitié sont flamands-hollandais, le reste allemands, italiens et français. Par décision testamentaire, Brukenthal a destiné sa collection au lycée évangelique local, la galerie de peinture devenant musée public en 1817.

([2]) En 1901 et 1902, sur l'avis de Frimmel, la galerie a été examinée par A. Bredius, Hofstede de Groot et Karl Voll qui ont attesté l'existence des maîtres comme : Jan van Eyck, Memlinc, D. Bouts (?), Roymerswale, Pourbus, P. Breughel II, Jan Breughel I et II, Teniers I et II, Brouwer, Jordaens, Fyt, Mor, Moreelse, les frères de Heem, van Barburen, Honthorst, de Koninck, Wouwerman, P. Claes, P. Berchem, G. Berkheyde, Antonello da Messina, Lorenzo Lotto, Schiavone, Bordone, Guercino, Magnasco, Cranach, Amberger, etc.

([3]) Elle a été encore visitée en 1922 par L. Baldass, en 1930 par Jan Lauts et en 1940 par P. Bautier.

([4]) Teodor Ionesco, *Problema identificării tablourilor din Galeria Brukenthal*, Sibiu, 1956, p. 25-27. Le tableau a été acheté à Vienne dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle comme un original, signé par A. van Dyck. En 1844 le premier catalogue a été imprimé. Les attributions ont été faites par trois peintres locaux qui ont remarqué la valeur du tableau («une belle peinture»), mais qui ont considéré la signature comme fausse. Ils ont catalogué la peinture comme une œuvre de Th. van Thulden. Cette attribution a persisté jusqu'en 1902, quand Hofstede de Groot a suggéré que le tableau était plutôt l'œuvre d'un anonyme hollandais, ce qui fait que Mr. Csaki, conservateur du musée, a enregistré le tableau comme tel dans le catalogue de 1909. Le tableau a porté cette étiquette jusqu'en 1956. En 1922 le tableau, ayant été superficiellement restauré, la signature A. Vandejk apparut vaguement, mais on renonça à des recherches plus approfondies.



Fig. 1. – A. van Dyck. – La Mort de Cléopâtre

Sibiu (Roumanie), Musée Brukenthal

En 1956 nous avons été frappés par les qualités coloristiques d'un tableau anonyme « hollandais » qui, malgré la patine du temps et certaines détériorations laissait deviner la main d'un grand maître. Ayant pris les mesures nécessaires à la restauration du tableau, intrigués par sa curieuse signature, nous avons décidé à écrire à M. Pierre Bautier qui visita, dans le temps, notre musée. Celui-ci nous a fait remarquer que nous avions mal lu la signature « A. Vandeiek », et que c'est « A. Vandyck » que l'on devait lire, Ayant envoyé une photographie à M. Bautier, ce dernier nous a demandé les motifs qui nous faisaient douter de la paternité de van Dyck. Il est vrai que la concordance des caractéristiques connues du style de van Dyck et celles du tableau en cause, étaient évidentes; malgré cela, j'hésitais encore, tenant compte de ce que le tableau avait été vu par des spécialistes éminents tels, par exemple, A. Bredius et Hofstade de Groot. J'ai réexaminé la facture du tableau. C'est alors que nous nous sommes rendus compte de ce que le doute méthodique était superflu, et que les anciennes attributions contradictoires étaient complètement erronées, le tableau reflétant l'esprit et le style de van Dyck. N'étant pas spécialiste en matière, je me suis adressé au Professeur Leo van Puyvelde, qui a eu l'amabilité de me répondre immédiatement:

« Quoiqu'il faudrait, avant de se prononcer définitivement, voir le tableau lui-même et examiner son coloris, j'ose cependant affirmer, sur la vue des bonnes photographies que vous m'avez envoyées, qu'il s'agit d'un tableau de van Dyck. J'y vois sa conception habituelle et même son exécution. Il y a deux points de comparaison qui vous intéresseront immédiatement: le style est semblable à celui de « Les quatre Âges de la Vie » (Vicence, Musée Communal) et le visage de Cléopâtre peut se retrouver dans celui de la Vierge (Vaduz, Prince Liechtenstein). De plus, l'œuvre doit être de son époque italienne ».

En effet, les caractères du style de la phase italienne de van Dyck se retrouvent aussi dans le tableau de Sibiu. A part la délicatesse spécifique avec laquelle est peinte l'épiderme des mains et de la poitrine, le tableau entier



Fig. 2. – A. van Dyck. – La Mort de Cléopâtre. – Détail

Sibiu (Roumanie), Musée Brukenthal

dégage une poèsie discrète. Dans une étude sur van Dyck à Gênes ([1]), M. Leo van Puyvelde, dit nettement qu'en Italie van Dyck renonça à la palette flamande habituelle, aux riches tons chauds, les atténuant en un clair-obscur spécial qui suggère une atmosphère de rêve. Justement cette harmonie fine mais grave, comme une pédale d'orgue, tellement appropriée au sujet, c'est à dire l'accord du bleu foncé de la robe, du vert-olive de la couverture, du rouge patiné de la draperie et du marron doré de la tunique, ont provoqué ici ce vague poétique.

Mais à part les arguments de style et d'exécution, M. Leo van Puyvelde nous fournit aussi certaines dates historiques assez édifiantes. Pour ma part, je n'ai trouvé aucun tableau de ce sujet attribué à van Dyck. Mais vcici ce que nous communique M. Leo van Puyvelde : « Je vous avoue n'avoir rencontré aucun tableau de van Dyck traitant ce sujet, mais il y a des preuves que l'artiste l'a traité.... un tableau de van Dyck de ce sujet se trouve mentionné à plusieurs reprises dans la correspondance de la firme du marchand d'art Forchoudt, d'Anvers, au XVII[e] siècle ». Une copie de ce tableau, nous écrit-il encore, a été expédiée par Forchoudt à Francfort et une autre à Vienne. En fin de compte, le marchand mentionné envoie l'original même à ses fils qui avaient une succursale à Vienne. D'autre part, nous savons que le baron Brukenthal a acheté *La Mort de Cléopâtre* sur le marché d'art de Vienne. Peut-être a-t-il acheté la copie envoyée à Vienne? La signature a-t-elle été

A. Vandijck

falsifiée? Mais à ce sujet encore, M. Leo van Puyvelde nous donne les explications suivantes : « La signature que vous avez trouvée et dont vous me donnez le fac-similé, peut très bien être authentique. En général, cet artiste signait son nom en deux mots, mais il n'est pas impossible qu'il l'écrivît parfois aussi, dans sa jeunesse, en un seul mot. L'orthographe des noms propres à cette époque, n'était pas fixée comme maintenant ([2]) ».

([1]) LEO VAN PUYVELDE, *A. van Dyck à Gênes*, in: Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Tome XXIV, 1955.

([2]) Sur le tableau « Saint Jérôme » de Stockholm, qui est de même une œuvre de jeunesse de van Dyck, la signature est aussi en un seul mot.

Au fond l'authenticité d'une signature consiste dans la conception, la couleur et la facture d'un tableau. En tout cas, en ce qui concerne la facture, pas un des spécialistes qui ont vu le tableau, n'a eu l'idée de déclarer qu'il s'agit d'une copie, mauvaise ou bonne, d'un peintre quelconque. A part cet argument d'autorité, notre attribution n'est pas basée sur l'intuition ou sur les similitudes des formes, à la manière de Morelli, mais sur des éléments positifs: signature, conception, facture, coloris, plus les dates historiques fournies. La qualité des couleurs et de l'exécution, surtout maintenant que le tableau est nettoyé, ainsi que le sentiment foncier si particulier à van Dyck, contribue à nous donner la certitude que nous nous trouvons devant une œuvre authentique inconnue de ce maître, l'un des plus grands peintres flamands [1].

THEODOR IONESCO

[1] Le Rédacteur en Chef de la revue « The Burlington Magazine », Avril 1958, p. 180, a attribué le tableau, d'après la photographie, à Nicolas Regnieri, dont l'œuvre n'a, avec le tableau en question, que des contacts iconographiques, mais pas stylistiques.

Trois amateurs d'art flamands au XVIIe siècle

Trois amateurs d'art du XVIIe siècle, d'esprit fort différent, ont été représentés, entourés des richesses qui constituaient leur cabinet, par François Francken II le Jeune, Guillaume van Haecht et Gonzales Coques. Nous pensons avoir pu identifier le premier et le troisième de ces amateurs; quant au cabinet du troisième, il nous pose une série de problèmes.

L'auteur du premier tableau représentant un collectionneur dans son cabinet est François Francken II le Jeune, né à Anvers en 1581. Petit-fils, neveu et fils de peintres, il suit la tradition familiale; son pinceau est minutieux,



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 1. – François Francken II. Le Cabinet d'Amateur de Sébastien Leerse

Anvers, Musée royal des Beaux Arts



Fig. 2. – François Francken II. Le Cabinet d'Amateur de Sébastien Leerse (détail). Apelle peignant Campaspe

sa couleur éclatante et un peu dure. Il fut très apprécié de ses concitoyens et il excella dans la représentation de leurs cabinets d'amateurs. Celui que nous examinons ici appartient au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. Le possesseur de ce cabinet incarne le type même du bourgeois cossu, qui orne sa demeure de tableaux répondant aux goûts de son milieu. François Francken II met ses propres œuvres en vedette; il reproduit au-dessus du buffet son *Adoration des Mages*, proche de celle que conserve le Musée de Stuttgart et montre à droite un de ses petits *Triomphes d'Amphitrite*. Enfin, le panneau posé à terre et portant sa signature « F. Franck in. et F. » est son *Apelle peignant le Portrait de Campaspe*, la favorite d'Alexandre le Grand. L'original de ce tableau se trouve à Chatsworth, chez le duc de Devonshire. Le mur du fond s'orne d'un *Paysage d'Eté* et d'un *Paysage d'Hiver*, d'un *Incendie*, sujet très apprécié des collectionneurs de l'époque, d'une *Marine*, d'un *Intérieur d'Eglise* dans le genre de Pierre Neeffs I. Un *Paysage rocheux* rappelle *Le grand*



Fig. 3. – Antoine van Dyck. Groupe de Famille, Sébastien Leerse, sa femme et son fils

Cassel, Musée

Paysage alpestre de Josse de Momper, du musée de Vienne. Ces tableaux, ainsi que la table couverte d'un tapis oriental, le bouquet de fleurs, les perroquets sur leur perchoir sont rendus avec une parfaite exactitude. De même, les personnages sont étudiés avec tant de soin, leurs visages sont si caractérisés qu'on peut affirmer que Francken n'a pas introduit ici de simples figurants, comme il le fait dans nombre de ses Cabinets d'Amateurs. Il semble avoir peint des portraits des connaisseurs aisés, assis devant les tableaux qui faisaient leur orgueil.

Ce couple et le petit garçon qui l'accompagne, nous paraît proche d'un groupe de van Dyck, appartenant au musée de Cassel, qui représente *La Famille Leerse ;* Sébastien Leerse, bourgeois d'Anvers, se voit ici avec sa seconde femme et son fils Jean-Baptiste, issu d'un premier mariage. La toile de van Dyck est postérieure de quelques années à celle d'Anvers, car chez van Dyck, le petit Jean-Baptiste est devenu un adolescent.

On possède la preuve que le groupe de van Dyck représente la famille Leerse. Devenu adulte, Jean-Baptiste se fixa à Francfort, où il acquit le droit de bourgeoisie. Au XVIIIe siècle, un de ses descendants, Georges Leerse, vendit le van Dyck au landgrave de Hesse-Cassel, mais auparavant il eut soin d'en faire exécuter une excellente copie, qu'il mit chez lui à la place de l'original. Il colla au dos de cette copie une étiquette qui s'y trouve toujours et qui porte : « Cecy est le Portrait de mon ayeul Sébastien Leerse aumônier à Anvers, né 1594 et de sa seconde femme, dont je ne scai pas le nom et de mon grand-père Jean-Baptiste Leerse qui paroît avoir été âgé allors quand il a été tiré d'environ 12 années et mon ayeul semble être âgé d'environ 40 années, c'est Anthoine van Dyck quy la peint et qui est mort A° 1641, de sorte qu'il paroît que ce tableau a été peint en 1634 ou 35 ». Cette étiquette naïve ou astucieuse est signée : G. J. Leerse, à Francfort ce 12 may 1750.

Cette copie du van Dyck resta dans la famille Leerse à Francfort jusqu'à la fin du siècle dernier; elle entra ensuite au Musée Historique de la ville où, en dépit de l'étiquette, il n'a pas été difficile d'établir que l'original appartenait depuis longtemps au musée de Cassel. Aux archives de la ville d'Anvers, on ne trouve pas de trace de Jean-Baptiste Leerse, c'est au musée de Francfort qu'est conservée la date de naissance de Jean-Baptiste; le 2 septembre 1623.

Si le groupe de François Francken, du musée d'Anvers, représente la famille Leerse, l'enfant debout près de son père est bien Jean-Baptiste, à l'âge de quatre ou cinq ans. La date de naissance de l'enfant nous permet de dater ce portrait de famille d'environ 1628. Les costumes confirment d'ailleurs cette assertion.

Le dernier catalogue du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers mentionne en ces termes ce *Cabinet d'Amateur :* « N° 669. Frans Francken III le Rubénien. *Une Galerie de Tableaux.* H. 0,772, L. 143. T. Signé à droite F. Franck in. et F. Les trois personnages sont de la main de Gonzales Coques. Il se peut que d'autres contemporains y aient également collaboré». Il nous paraît difficile de trouver ici le style de François Francken III, né en 1607 et qui travailla comme collaborateur anonyme de son père, François Francken II, jusqu'en 1639. A ce moment, il se sépara de sa famille, prit bien tardivement, à trente-deux ans, son inscription de franc-maître et peignit par la suite de petits personnages dans des *Intérieurs d'Eglise* des deux Pierre Neeffs. Sa touche est lourde, ses figurants se meuvent avec raideur et sa couleur est terne et triste. Un de ses *Intérieurs d'Eglise*, signé, appartient au musée de Schwerin et porte la date de 1654. Les personnages qui se promènent sous les voûtes ne rappellent en rien le décor du *Cabinet d'Amateur* conservé au musée d'Anvers. Quant à Gonzales Coques, auquel le même catalogue attribue les personnages de cette toile, il naquit en 1618 et il n'aurait pu exécuter ce groupe à l'âge de dix ans.

* * *

Plusieurs études ont été consacrées au grand *Cabinet d'Amateur* représentant la galerie du mécène anversois Corneille van der Geest. Ce panneau nous propose un petit nombre d'énigmes qui n'ont pas été résolues jusqu'ici; il est l'œuvre du peintre Guillaume ou Willem van Haecht, qui l'a signé et daté de 1628.

Guillaume van Haecht, né à Anvers le 7 novembre 1693, est le fils de Tobias Verhaecht ou van Haecht, qui fut, croit-on, le premier maître de Rubens adolescent. Guillaume devint franc-maître en 1626 et entra ensuite chez Corneille van der Geest comme conservateur de son cabinet. Il mourut chez son protecteur en 1637.

Corneille van der Geest, figure anversoise trop oubliée, incarne le type même de l'amateur d'art. C'était un grand négociant qui habitait à Anvers la maison appelée L'Empereur, au bord de l'Escaut, rue des Nattes, à l'endroit où l'on vient de faire des fouilles près du Steen. Comme collectionneur, il avait des vues plus larges et plus modernes que la plupart de ses concitoyens et il fut un des premiers à discerner le génie du jeune Rubens, dès son retour d'Italie. C'est grâce à ses efforts, à sa générosité, que la fabrique d'église de sa paroisse, Sainte-Walburge, commanda à Rubens le grand triptyque de *L'Erection de la Croix*, destiné à orner le maître-autel.

Le portrait que van Dyck fit de *Corneille van der Geest*, portrait qui se trouve à la Galerie Nationale de Londres, montre un visage intelligent et fin. La devise du négociant répond à son apparence; traduisant son nom du flamand en français, il choisit comme devise et fit graver sous son blason: « Vive l'Esprit ». Son cabinet était un des plus beaux de la ville ; aussi lorsque les archiducs Albert et Isabelle vinrent en séjour officiel à Anvers le 23 août 1615, firent-ils à van der Geest l'honneur de visiter sa maison. Cet évènement local a été raconté en 1648 par François Fickaert dans sa vie de Quentin Metsys [1] ; le récit en a été repris par Van den Branden [2] et ensuite par Donnet, dans le Recueil des Bulletins de la Propriété, le 24 décembre 1882.



Fig. 4. – Antoine van Dyck
Portrait de Corneille van der Geest

Londres, National Gallery

Ce n'est que treize ans après la visite des archiducs, que Guillaume van Haecht évoqua par le pinceau cette mémorable entrevue, mais il est possible qu'il ait pris part à la cérémonie. Il avait à ce moment vingt-et-un ans et Corneille van der Geest était l'ami de ses parents ainsi que le parrain de son frère aîné.

(1) Franchoys Fickaert, *Metamorphosis ofte wonderbare Veranderingh' ende Leven vanden vermaerden Mr. Quinten Matsys Constigh Grof-Smit, ende Schilder binnen Antwerpen.* Anvers, 1648.
(2) F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883, pp. 650-651.



Fig. 5. – Guillaume van Haecht. Le Cabinet d'Amateur de Corneille van der Geest

New York, Coll. M. et Mme Van Berg

Le Cabinet de Corneille van der Geest fut peint en 1628 par Guillaume van Haecht, qui l'a signé et daté sur la petite *Danaé*, posée en évidence au premier plan. C'est un grand panneau, en excellent état, qui mesure 100 cm de hauteur sur 130 cm de long. Il fit partie à Londres de la collection de Lord Huntingfield et ensuite de celle de l'Hon. E.C. Harmsworth; il passa aux Etats-Unis et appartient à présent à M. et Mme S. van Berg, de New-York, qui lui portent un vif intérêt. Plusieurs historiens l'ont étudié, notamment Henry Hymans dès 1907 (1), et l'année dernière le Dr. Julius Held (2). La plupart des per-

(1) Henry Hymans, *La Chronique des Arts*, mars, 1907, p. 99.
(2) Dr. Julius Held, *An Antwerp Art Patron and his Collection*, La Gazette des Beaux-Aerts. Paris, juillet-août, 1957, pp. 53-84.

sonnages qu'on voit autour du mécène anversois ont été identifiés d'après les portraits que van Dyck a laissés d'eux: on voit derrière les archiducs Albert et Isabelle, assis dans des fauteuils, Geneviève d'Urfé, duchesse de Croy et la comtesse d'Arenberg, les bourgmestres Rockox et van Halmaele; Rubens et le roi de Pologne Ladislas-Sigismond. Celui-ci ne rendit visite au collectionneur que neuf ans après les archiducs, mais Guillaume van Haecht l'introduit sans scrupules auprès d'eux. Quant à Antoine van Dyck, qui figure à côté de Simon de Montfort, il n'avait que seize ans lors de la réception et il en porte trente sur l'image de van Haecht; assista-t-il vraiment à la fête?

Derrière la table se groupent les connaisseurs d'Anvers, nous pensons pouvoir identifier le couple âgé avec le vieil Adrien Stevens et sa femme, dont les portraits par van Dyck se trouvent au musée de Moscou ; ils sont accompagnés de leur fils Pierre, de Jacques de Cachiopin et de Gevartius. Enfin, l'homme aux longs cheveux qui monte l'escalier pourrait être Guillaume van Haecht lui-même.

Au centre du panneau, Corneille van der Geest, la main sur le cœur, désigne de la droite à ses illustres hôtes la *Vierge* de Quentin Metsys, qu'il considérait comme la perle de sa collection. Fickaert, dans sa *Vie de Quentin Metsys*, raconte longuement qu'Albert et Isabelle, enthousiasmés par la beauté de cette *Vierge*, voulurent l'acquérir (1), mais que van der Geest refusa de s'en séparer ; ce faisant, il agit en véritable amateur d'art.

Le cabinet de Corneille van der Geest, tel que nous le voyons ici, comprenait 43 tableaux, récemment identifiés par le Dr. Held, mais celui-ci est parfois en contradiction avec ses devanciers. Si le testament de van der Geest avait contenu l'inventaire de son cabinet, plus d'une controverse aurait été superflue. Ce long testament, établi le 10 février 1638, se trouve aux archives de la ville d'Anvers (2). L'archiviste Jean Denucé, l'auteur de tant de publications remarquables, tirées de ses archives, eut l'obligeance de nous le communiquer. Corneille van der Geest, qui mourut célibataire, indique en détail les donations qu'il fait à des fondations pieuses, à sa famille, à ses protégés, mais à la fin de l'acte, il déclare en deux lignes qu'il lègue le reste de ses biens à ses trois neveux. Il précise uniquement qu'il laisse un lot, composé de sa *Vierge* de Metsys, à son neveu Corneille de Licht.

---

(1) Quentin Metsys peignit plusieurs versions de cette *Vierge à l'Enfant:* Musées d'Amsterdam, Berlin et Bruxelles, Cincinnati, collection W.E. Edwards. C'est probablement cette dernière qui appartenait à Corneille van der Geest.

(2) Notaire F. Ketgen, Anno 1636-1642. Archives de la Ville d'Anvers, f° 262 v°.

La brièveté de ces dispositions pourrait faire croire que le défunt avait établi séparément un inventaire de son cabinet. Denucé nous laissa entendre que la surveillance des archives était jadis moins stricte qu'à présent et que des pièces, trop librement consultées, arrivaient à s'égarer. L'inventaire du mécène était-il du nombre?

Aussi pourrait-on objecter, faute de preuves, que les tableaux groupés autour du négociant anversois constituent un musée imaginaire. La question reste ouverte; cependant nous avons la preuve que trois des tableaux de van der Geest passèrent dans le cabinet de Pierre Stevens; de plus, Guillaume van Haecht, qui habitait chez son protecteur, voyait chaque jour sa collection. Pour quelle raison m'aurait-il pas reproduit tout simplement l'ensemble qu'il avait la charge de conserver?

En admettant que nous ayons ici l'image fidèle de ce cabinet d'amateur, d'autres problèmes se posent. Corneille van der Geest possédait-il deux ou trois Rubens? Nous reconnaissons la copie que Rubens fit du portrait de *François-Marie de la Rovere* du Titien, à présent à Florence, et sa *Bataille des Amazones*, de Munich. Max Rooses a repris la tradition que ce panneau appartint effectivement à Corneille van der Geest (1); mais le portrait de *Paracelse* est-il l'original de Louvre, attribué à Metsys, où la copie qu'en fit Rubens, et qui se trouve au musée de Bruxelles? Le portrait de Dürer au grand chapeau est-il celui peint en 1520 par Vincidor de Bologne, ou bien la copie qu'en fit van Dyck?

Nombre d'artistes flamands ont trouvé place dans la galerie de Corneille van der Geest; en dehors de la *Vierge* de Metsys, il possédait son portrait de *Knipperdolling*, du musée de Francfort; une *Vue du Port d'Anvers*, de Sébastien Vranckx, du Rijksmuseum d'Amsterdam, *Les Chasseurs et les Chiens* de Jean Wildens, de Dresde. Une *Prédication de saint Jean* d'Adam van Noort a été retrouvée chez un antiquaire par les propriétaires actuels du *Cabinet d'Amateur de Corneille van der Geest*, ainsi qu'un fragment du *Paysage avec des Nomades de* Corneille van Dalem.

Après la mort du mécène anversois, plusieurs de ses tableaux entrèrent dans la collection de Pierre Stevens: la *Vierge* de Metsys, un petit *Paysage* disparu de Pierre Breughel l'Ancien, identifié par le Dr. Held, et, enfin, l'œuvre la plus importante, la plus discutée que possédait van der Geest : *Le Bain de Femme* de Jean van Eyck, que l'on voit sur le panneau de Guillaume van Haecht au-dessus d'une table supportant des marbres antiques.

---

(1) Max Rooses, *Rubens, sa Vie, ses Œuvres*. Paris, p. 137.



Fig. 6. – Jean van Eyck. Bain de femme (œuvre perdue)

Lorsque Pierre Stevens mourut à son tour, sa collection fut dispersée et on a trouvé récemment un exemplaire du catalogue de sa vente, qui eut lieu à Anvers le 13 août 1668 (1). *Le Bain de Femme*, provenant du cabinet de Corneille van der Geest, y est décrit sous le N° 3 : « Le Bain très renommé, en lequel van Eyck a dépeint le Pourtraict de sa femme nue et vêtue, laquelle pièce a méritée autrefois avoir place dans le Cabinet du duc d'Urbin Frédéric II, selon le récit de Charles van Mander, Louys Guicciardini et de Vasari». Cette description semble correspondre à la réduction peinte par Guillaume van Haecht.

Le catalogue de Pierre Stevens affirme donc que *Le Bain de Femme* que possédait l'amateur anversois provenait du duc d'Urbino, mais il semble qu'il y ait ici confusion avec un autre *Bain de Femmes* de Jean van Eyck, également disparu.

Ce second panneau est décrit en 1453 par B. Fazio dans son *Liber de Viris illustribus;* l'auteur déclare que le propriétaire de ce *Bain de Femmes* était au début du XVe siècle le cardinal Ottaviano, et il analyse ainsi cette composition : Elle représentait des femmes aux nobles formes sortant d'un bain ; elles étaient légèrement voilées de toile fine; de l'une d'elles on ne voyait que la tête et la poitrine, son dos se reflétait dans un miroir. Une autre femme âgée transpirait. Une lumière allumée semblait brûler vraiment; un chien lappait de l'eau et, dans un paysage, des chevaux et des hommes, des montagnes et des bosquets, des bestiaux étaient si habilement peints qu'ils semblaient fort distants les uns des autres. Rien dans ce tableau n'était si merveilleux que le miroir dans lequel chaque détail se reflétait avec tant d'acuité qu'on eût cru voir un miroir réel.

Charles van Mander nous dira plus tard dans son Livre des Peintres que Frédéric II, duc d'Urbin, possédait : « un curieux intérieur de maison de bain » (een keurig geschilderde badstoeve), que l'on a identifié avec le panneau provenant du cardinal Ottaviano. La référence de van Mander est des plus laconiques et son assertion reste vague; elle fut cependant confirmée par de nombreux historiens. En 1860, Passavent, dans son ouvrage sur Raphael, affirme que le panneau de Jean van Eyck du palais d'Urbin était bien celui décrit par Fazio. En 1910, dans une communication à la Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, A. de Ceuleneer a repris cette allégation et il ajoute que Frédéric de Montefeltro avait acheté *Le Bain*

(1) *Catalogue des Raretez tres renommées de feu Sr Pierre Stevens en son vivant Aumônier de la Ville d'Anvers.* Londres, Record Office du Foreign Office, Holland 265; in-8°, 6 pp.

de Femmes du cardinal Ottaviano. L'auteur continue par une description élogieuse du miroir, la partie la plus remarquable du panneau de Jean van Eyck. D'autres historiens se sont montrés plus réservés; Vasari, Guicciardini et, plus tard, James Weale, dans son ouvrage sur Hubert et Jean van Eyck, se sont bornés à dire que Frédéric II, duc d'Urbin, possédait chez lui des œuvres de Jean van Eyck.

Lorsqu'en 1668 on imprimait au catalogue de la vente de Pierre Stevens que *Le Bain de Femme* de Jean van Eyck, propriété du négociant décédé, se trouvait jadis chez le duc d'Urbin, le rédacteur de ce catalogue ne semblait pas faire état de renseignements précis, puisque le tableau décrit au catalogue différait totalement de celui que l'on pense avoir appartenu au duc d'Urbin.

D'où proviendrait la singulière interprétation que donne ce catalogue du sujet traité par Jean van Eyck? On sait que, jadis, certaines « pièces de cabinet », de caractère assez intime, étaient fort appréciées, mais qui nous prouve que Jean van Eyck ait choisi de montrer sa femme « nue et vêtue »? Certes, la femme habillée qui figure sur le *Bain de Femme* de la collection anversoise ressemble vaguement au portrait que Jean van Eyck a fait de son épouse (Bruges, Musée communal); mais est-ce vraiment elle qu'il a montrée de cette manière? Nous ignorons la réponse et nous savons seulement qu'un *Bain de Femme* qui offre tous les caractères du style de Jean van Eyck apparaît à Anvers au XVIIe siècle dans la collection de Corneille van der Geest, passe dans celle de Pierre Stevens et disparaît ensuite à tout jamais. La seule conclusion à laquelle nous puissions arriver est que Jean van Eyck aurait peint deux *Bains de Femmes;* il reste de l'un la description de Fazio, de l'autre, la copie, grande comme une carte à jouer, que Guillaume van Haecht a faite de l'exemplaire qu'il avait devant les yeux. Ceci nous prouve finalement que les anciens catalogues de vente n'étaient pas toujours établis d'après une documentation très exacte.

Un dernier problème concerne *Le Cabinet d'Amateur de Corneille van der Geest* en son entier. Nous avons trouvé aux archives de la Ville d'Anvers le testament du peintre Guillaume van Haecht (1).

Par ce testament, rédigé la veille de sa mort, le 11 juillet 1637, Guillaume van Haecht lègue à Corneille van der Geest : en premier, le grand Cabinet d'Amateur peint par le testateur («eerst de groote constcamer by den testateur

(1) Publié par Leo van Puyvelde dans La Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1955, N° 3-4.

geschildert»). Le Dr. Held fait observer que Guillaume van Haecht est l'auteur d'un *Cabinet d'Amateur* de plus grandes dimensions, et que c'est probablement celui-ci qu'il légua à son protecteur. Le tableau auquel le Dr. Held fait allusion est *L'Atelier d'Apelle* qui appartient au Mauritshuis de La Haye. La différence avec le tableau précédent est peu importante : 5 cm en hauteur et 19,5 cm en largeur. L'épithète « groote constkamer » peut s'appliquer pareillement aux deux œuvres. En outre, cet *Atelier d'Apelle* est un vaste musée imaginaire, qui ne se rapporte guère à la galerie de Corneille van der Geest. On y trouve, il est vrai, quelques-uns de ses tableaux, tels *La Bataille des Amazones* de Rubens, le *Portrait de Knipperdolling* de Metsys et *L'Intérieur d'Eglise* de Pierre Neeffs, mais est-ce suffisant pour nous convaincre que « le grand cabinet d'amateur » cité dans le testament de Guillaume van Haecht est bien son *Atelier d'Apelle*?

Une phrase de ce testament pourrait nous en faire douter. Le mourant



Fig. 7. – Guillaume van Haecht. L'Atelier d'Apelle

La Haye, Mauritshuis

lègue à son parent Joris van Mockenborgh une autre de ses œuvres: « *Joseph et la Femme de Putiphar, étant un petit Cabinet d'Amateur* ». Ce panneau est connu, il a passé en vente chez Lepke à Berlin en 1936, a été reproduit au catalogue et mesure 51 sur 70 cm. Dans ses dernières volontés, Guillaume van Haecht précisait le sujet de son œuvre : « Joseph et la Femme de Putiphar ». S'il avait légué son grand *Atelier d'Apelle* à Corneille van der Geest, n'aurait-il pas indiqué de même qu'il s'agissait d'une évocation historique? Et surtout, n'était-il pas plus logique qu'il offrît à son protecteur le panneau qui rappellerait à celui-ci un des épisodes les plus glorieux de son activité de mécène?

*
* *

Le *Cabinet d'Amateur* du Mauritshuis à La Haye, daté de 1671, fut étudié à plusieurs reprises et l'attribution à Gonzales Coques des personnages qui l'animent paraît véridique. La finesse et la précision du dessin, la délicatesse du modelé sont bien ceux du portraitiste que ses contemporains surnommaient « le petit van Dyck ». Quarante-deux tableaux de peintres anversois, dont plusieurs sont signés, ornent ce vaste cabinet d'amateur. Ils sont décrits par le catalogue du Mauritshuis, mais, malgré ces précisions, l'œuvre nous propose plusieurs énigmes.

Quel est ce palais où des colonnes de marbre rouge veiné de blanc soutiennent une balustrade derrière laquelle se devine une seconde salle ? L'architecte a prodigué les guirlandes, les cartouches, les figures décoratives, comment se fait-il que nul blason n'ait trouvé place parmi ces ornements? Ce décor est plein de fantaisie, cependant les personnages groupés autour de la table sont bien des portraits. Une femme simplement vêtue d'un manteau gris-bleu et d'une robe brune est assise derrière la table; par contre, le costume du mécène est digne de sa demeure. Il porte un justaucorps de satin orange à reflets chauds, sur lequel il a jeté un long manteau de velours bleu bordé d'hermine, dont deux petits pages soutiennent la traîne.

Nous n'avons pu identifier ce personnage avec aucun des grands seigneurs ni avec aucun des collectionneurs anversois de l'époque, mais en feuilletant l'ouvrage de Corneille de Bie, « Het Gulden Cabinet », paru à Lierre en 1661, nous avons été frappé par le premier portrait qui illustre ce volume. Corneille de Bie a dédié son ouvrage en termes lyriques à Antoine van Leyen, échevin d'Anvers et amateur d'art. La ressemblance nous paraît concluante entre celui-ci et l'inconnu du Mauritshuis; à dix ans de distance, n'est-ce pas le même visage régulier, avec ses longs sourcils droits, son nez fort, le pli accentué

au coin de la bouche, les cheveux tombant en boucles sur les épaules et dégageant les front haut? Et n'est-ce pas la même main, longue et nerveuse?

Les vers approximatifs inscrits sous le portrait d'Antoine van Leyen confirment sa qualité de mécène :

Grand amateur des artes, peintures, etc.
N'admirez pas icy la grâce extérieur,
C'est l'ombre du subjet: considérez le cœur
Rempli de mill'vertus, et l'invisible esprit,
Dont les perfections iamais burin n'acquit.



Copyright, A.C.L. Bruxelles

Fig. 8. – Gonzales Coques. Un Cabinet d'Amateur

La Haye, Mauritshuis

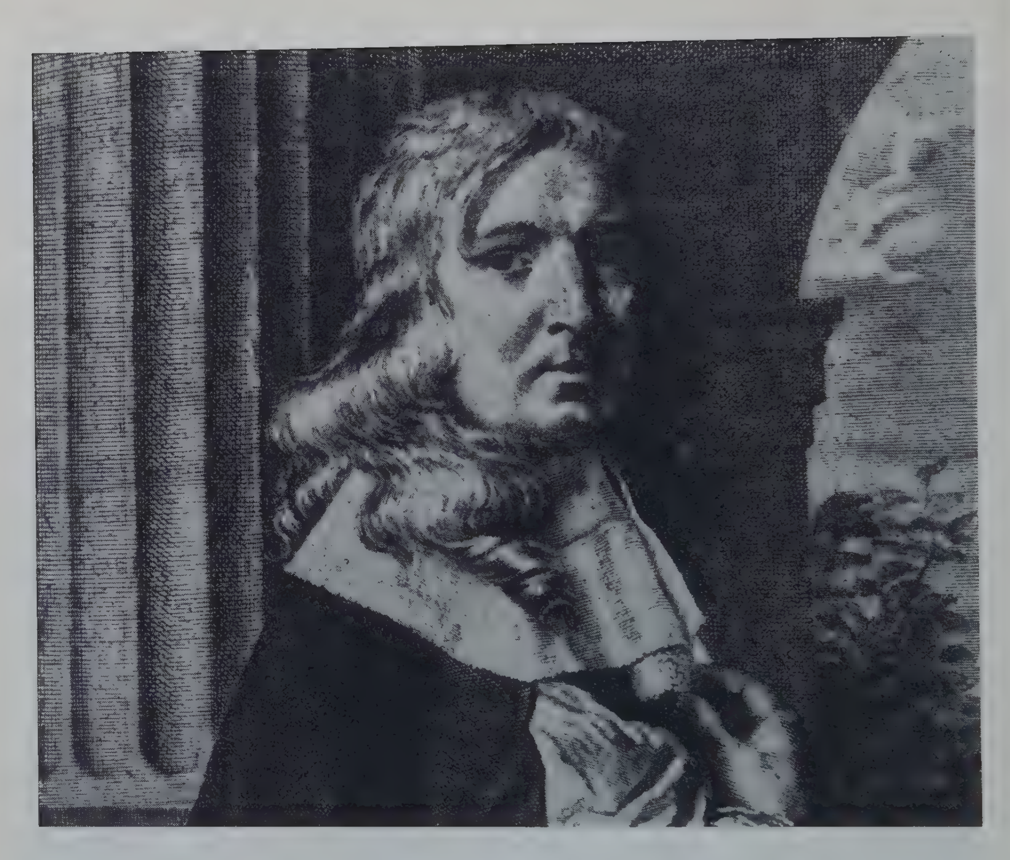


Fig. 9. – Portrait d'Antoine van Leyen
(extrait du Gulden Cabinet de Corneille de Bie)

Corneille de Bie continue pendant plusieurs pages l'éloge pompeux du « grand protecteur des arts » qu'était Antoine van Leyen. « Allez dans sa joyeuse résidence, où jaillissent de nombreuses fontaines et voyez les merveilles qui vous apparaîtront ». L'écrivain entreprent ensuite d'énumérer en vers flamands, qui riment tant bien que mal, les richesses artistiques du connaisseur.

Nous avons pu trouver aux archives d'Anvers quelques précisions sur Antoine van Leyen. Il est né dans cette ville en 1628, et épousa en 1656 Anne-Marie van Eywerven, dont il eut six enfants. Le « Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool » de F. J. Van den Branden relate en outre qu'il sut se montrer généreux pour les artistes de sa ville, tels Pierre Ykens et Jean van Kessel et qu'il emmena le jeune Philippe Immenraet dans un long voyage

d'étude en France et en Italie. Il méritait donc bien son titre de « grand protecteur des arts ».

Deux petits faits, d'apparence insignifiante, achèvent d'éclairer sa physionomie. Antoine van Leyen était vaniteux, dévoré du désir d'appartenir à l'aristocratie, ce qui lui valut des ennuis. Il fit graver en 1669 sur la tombe de ses parents, les initiales D.D. Dominus, Domina, qui indiquaient une origine noble à laquelle les défunts n'avaient pas droit. Antoine van Leyen fut condamné à un forte amende et se vit forcé de faire gratter les malheureuses initiales. Ceci ne l'empêcha pas de recommencer et de se laisser traiter de « messire » sur la dédicace d'une gravure de Jacques Bryuneel. Nouvelle amende et nouvelle condamnation (1).

C'est en 1670 que Molière fit jouer *Le Bourgeois gentilhomme;* ne pouvons nous pas imaginer que, l'année suivante, Antoine van Leyen, bourgeois gentilhomme d'Anvers, se fit peindre dans un costume qui comblait ses rèves de grandeur? Les deux petits pages qui soutiennent sa traîne seraient dans ce cas ses deux plus jeunes filles, Elisabeth et Claire, qui avaient alors quatre et deux ans. Les œuvres qui entourent le grand amateur des arts ne sont pas celles qu'énumère Corneille de Bie, mais les tableaux ornant le palais de marbre ne constitueraient-ils pas un musée imaginaire, hommage des artistes protégés par Antoine van Leyen et généreusement reçus dans sa maison de campagne de Saint-Willibrord, située aux portes d'Anvers?

On voit au premier plan à gauche, *Cimon et Iphigénie* signé par Jean den Duyts et portant la date de 1671, et une *Tempête* de Jean Peeters, monogrammée J.P. Au-dessus, entre les colonnes, se trouve *La chasse au Sanglier* de Jean Fyt, à présent au musée de Bruxelles. Plus haut, un *Paysage d'Italie* est signé par Antoine Goubau, un *Ascalaphe transformé en Hibou*, par Charles-Emmanuel Biset.

Deux petits panneaux ovales, encastrés entre les colonnes, sont *L'Escaut* et *La Ville d'Anvers* par Erasme Quellin et Boyermans; plus haut se trouvent *Le Centurion aux Pieds du Christ*, attribué à Pierre Ykens; *Le Jugement de Pâris* qui serait de Boyermans, et un *Triomphe de Bacchus* signé et daté de 1671 par Jean Cossiers l'année de sa mort. Plus bas, une *Allégorie des Saisons* porte le nom de Boyermans, une *Nature-Morte* est attribuée à Pierre Boel.

Chose curieuse, la grande toile posée à terre à droite, *Vénus et Adonis*, est signée de Gaspard-Jacques van Opstal et datée de 1706, soit trente-cinq

(1) *Annuaire de la Noblesse belge.* Bruxelles 1925, p. 40 et 49.

ans après les autres œuvres groupées dans le palais de marbre. Il semble que l'intrusion d'une main plus tardive dans un ensemble ancien fût admise au XVIIe siècle; ainsi David Teniers le Jeune a complété et signé deux Cabinets d'Amateurs de François Francken II; Gaspard-Jacques van Opstal a introduit de même une composition postérieure dans un Cabinet d'Amateur collectif.

Un dernier argument nous fait croire que le mystérieux inconnu au manteau de velours bleu serait bien Antoine van Leyen. Une de ses filles, Anne-Marie, épousa Sébastien Leerse, le petit-fils de celui représenté par François Francken II dans le premier Cabinet d'Amateur que nous avons examiné. Lorsque ce deuxième Sébastien Leerse mourut à Anvers en 1691, on établit l'inventaire de sa succession, qui porte: «Dans sa résidence sous Saint-Willibrord en dehors de cette ville, (c'était la maison qu'il avait héritée d'Antoine van Leyen son beau-père), dans la grande salle, un grand tableau, *Cabinet d'Amateur*, dans un cadre noir à petite bordure dorée, de différents maîtres » (1). Ce même tableau se retrouve à la vente Jacomo de Witte à Anvers en 1741; il fut acheté par le prince d'Orange et passa de là au musée de La Haye.

S. Speth-Holterhoff

(1) J. Denucé, *De Antwerpsche Konstkamers*. Anvers, 1932. No 119. Sebastiaan Leerse, 14 nov. 1691, p. 365.

Un peintre italien du XVIème siècle influencé par nos «maitres drôles»

Le peintre Niccolo Frangipani, issu d'une famille originaire du Frioul, né à Tarcento et mort en 1600, est connu surtout comme auteur de tableaux religieux, parmi lesquels nous mentionnerons le *Martyre de saint Etienne* (1581, église de la Purification à Pesaro), l'*Assomption* (1585, église St. François-Xavier à Rimini), la *Descente de croix* (signée et datée 1593, sacristie des Frari à Venise), le *Christ portant la croix et sainte Véronique* (fig. 1), également signé,



Photo Alinari

Fig. 1 - N. Frangipani. Le Christ portant la croix et sainte Véronique.
Rome, Galerie Doria

Photo P. Bijtebier

Fig. 2 - Niccolo Frangipani. Groupe de chanteurs et de buveurs.

Chateau de Leefdael, Coll. Cte de Liedekerke



Musée d'Angers

Fig. 3 - N. Frangipani. Quatre têtes riant à la vue d'un chat.

Photo J. Evers, Angers

appartenant à la Galerie Doria, Rome. D'autres, cités dans les sources, ont disparu: *la Madone du Rosaire* (1587, signée, au Palais Municipal de Savignano, province de Forli), *Saint François* (1594, jadis à l'église S. Bartolommeo de Padoue) etc. N. Frangipani était membre de la Gilde des peintres de Venise en 1594. On porte aussi à son actif, l'interprétation de sujets profanes inspirés de Giorgione, notamment le *Concert d'Assolo à la cour de Catherine Cornaro* (chez lord Berwick, Attingham Hall, près Shrewsbury) prêté à l'exposition «giorgionesque» de Venise en 1955 (nº 62 du cat. + reprod.) (1) ainsi qu'une *Allégorie de l'Automne* au Musée civique d'Udine (signée et datée 1597, jadis coll. de l'abbé Nalisso, Padoue).

Ainsi l'artiste déjà se manifeste sous deux aspects peu conciliables; mais la difficulté augmente de préciser sa personnalité, si nous abordons un troisième groupe d'œuvres qui lui sont attribuées (certaines d'entre elles étant d'ailleurs signées!) Les « compositions facétieuses » – terme emprunté au *Dictionnaire des peintres* d'Adolphe Siret. C'est vers quelques-unes de ces pro-

(1) Voy. aussi un article de sir Herbert Cook dans le *Burlington Magazine XV* 1909 (p. 38+reprod.).

ductions satiriques ou folkloriques que je voudrais ramener l'attention, car elles révèlent une évidente parenté vis-à-vis de plusieurs « maîtres drôles » de l'école des anciens Pays-Bas, tels que Jan Metsys et Marinus Van Reymerswael! Le meilleur exemple nous sera fourni par l'excellent panneau de la collection du Cte de Liedekerke, au château de Leefdael, qui m'autorise à la reproduire ici (fig. 2). Il représente un jeune homme et une jeune femme, de mine plutôt renfrognée, entourés d'une bande de personnages grimaçants et hilares s'efforçant visiblement de dissiper l'humeur morose du couple ! A première vue nous nous bornons donc à admirer les précieuses qualités d'exécution de ce groupe de chanteurs et buveurs aux attitudes variées. Pour y découvrir une intention libertine, il faudrait recourir au texte du chant que tient devant lui l'un des assistants (à l'extrême-gauche, un chat sur les genoux) et « interpréter d'après cela » le symbole – par le fait assez



Fig. 4 - Ecole des anciens Pay-Bas en 1540.
Quatre têtes riant à la vue d'un chat.

New York, Coll. S. J. Tilbury

grossier – visible vers le centre au-dessus de la signature du peintre. On comprend alors que sont en butte aux railleries de leurs camarades deux jeunes mariés... « qui viennent de passer à côté du bonheur » (1). Mais aussi longtemps que pareil sens n'apparaît point, le tableau demeure d'une irréprochable correction.

De la même veine ironique procède le groupe de *Quatre têtes riant à la vue d'un chat* (fig. 3; au Musée d'Angers, provenant de l'ancienne collection Campana).

Je suis heureux de produire ici une preuve formelle de l'influence exercée par certains peintres septentrionaux sur Niccolo Frangipani – lequel eut peut-être l'occasion de les étudier chez nous. Rapprochons en effet le panneau d'Angers d'un autre du même sujet (favorable aux sous-entendus égrillards!) propriété de M. Gilbert J. Tilbury, New-York (fig. 4) qui l'acquit à Bruxelles, galerie Leger (2).

Or, dans cette œuvre, traditionnellement considérée comme flamande, les deux visages, homme et femme, à gauche du spectateur, se retrouvent quasi identiques à Angers! Tandis que les deux autres types au large sourire, ne s'en éloignent guère non plus. L'enquête devrait être poussée davantage; il y a tout lieu de supposer qu'elle révèlera de nouvelles similitudes italo-flamandes au chapitre des scènes populaires.

P. Bautier

(1) Le thème du « couple mal assorti » est fréquent, on le sait chez nos « maitres drôles ».
(2) Le tableau avait auparavant passé en vente au Palais des Beaux-Arts (14 avril 1953, cat. nº 114 + reprod.) qualifié: maitre des anciens Pays-Bas vers 1540, aux termes d'un certificat du Dr. Friedlaender.

Découverte de deux originaux de Roland Savery pour des gravures d'après cet artiste, par Egide de Sadeleer



Fig. 1 – *Roland Savery. La Chasse aux Cerfs*, gouache sur parchemin.

Coll. Wolfgang Luck CAPPAGH, Irlande



Fig. 2 – *La Chasse aux Cerfs*,
gravure d'Egide de Sadeleer, d'après Roland Savery.

L'exposition Roland Savery, organisée au Musée de Gand par le conservateur, Paul Eeckhout, en 1954, a permis aux critiques et amateurs d'art d'apprécier à sa juste valeur ce grand artiste, jusque là trop peu, ou mal connu.

Déjà, en 1953 ([1]), nous le considérions, aux côtés de Gilles van Coninxloo, comme l'un des initiateurs du paysage baroque flamand qui atteignit son apogée avec les paysages de Rubens.

D'autre part, Roland Savery s'apparente à certains aspects de l'art contemporain, par sa vision surréaliste de la nature.

([1]) Cf. notre ouvrage *Les Paysagistes flamands du XVII*e *siècle*. Bruxelles 1953, Collection « *Les Maîtres flamands du XVII*e *siècle* » publiée par Elsevier, sous la direction du professeur Leo van Puyvelde, pp. 29-36.



Fig 3 – *Roland Savery. Sous-Bois avec Paysans.* Gouache sur parchemin.

Coll. Wolfgang Luck CAPPAGH, Irlande

Ce dernier caractère s'affirme d'une façon particulièrement originale dans la série bien connue de paysages gravés d'après Savery par Egide de Sadeleer. Jusqu'à présent, on ne connaissait aucun des originaux qui ont servi de modèles au graveur.

Nous avons eu la bonne fortune de reconnaître deux de ceux-ci, qui appartiennent à Monsieur Wolfgang Luck, de Dusseldorf (1). Ce sont deux gouaches sur parchemin, de mêmes dimensions (25,3 × 19 cm). L'une (fig. 1) a servi de modèle à *La Chasse aux Cerfs* (fig. 2). Wurzbach, T. II, p. 537-106-3). L'autre est un *Sous-Bois avec Paysans* (fig. 3). La gravure de Sadeleer d'après

(1) Nous avons eu connaissance de ces œuvres grâce à la bienveillance du docteur Müller / Hofstede, directeur des Musées de l'Etat à Berlin-Dahlem. Qu'il veuille trouver ici l'expression de nos vifs remerciements.

ce dernier tableau (fig. 4) n'a pas été exposée à Gand, en 1954, parce que l'attribution de l'original à Roland Savery n'avait pas de base certaine à ce moment. Cette gravure fait partie, comme *La Chasse aux Cerfs*, (fig. 2) de la série de paysages de format 28,5×22,5, gravés par Egide de Sadeleer d'après Roland Savery et d'autres paysagistes contemporains, notamment d'après Pierre Stevens, dit Stéphani, dont le nom figure sur plusieurs de ces planches. Le *Sous Bois avec Paysans* (fig. 4) ne porte pas le nom de l'inventeur, mais seulement celui du graveur.

Or, Pierre Stephani fut, comme Roland Savery, peintre de Rodolphe II. Arrivé à Prague en 1590, il fut peintre de la cour de 1594 à 1612, tandis que Roland Savery ne travailla pour l'empereur qu'à partir de 1604, jusque 1613, probablement (en 1613, il reçut de l'empereur Mathias 300 gulden



Fig. 4 – *Sous-Bois avec Paysans*.
Gravure d'Egide de Sadeleer, d'après Roland Savery



Fig. 5 – *Paysage avec Chasse aux Cerfs.*
Gravure de Schelte van Bolswert, d'après un paysage perdu de Pierre Paul Rudens. A comparer avec *La Chasse aux Cerfs*, de Roland Savery. (fig. 1 et 2).

pour se rendre à Amsterdam). Les gravures de Sadeleer d'après Savery se rapprochent beaucoup, par le style, de certains paysages exécutés par le même graveur d'après Pierre Stephani, notamment de la suite in folio de huit paysages boisés (Wurzbach, T. II, p. 536, nº 93). Les deux paysagistes ont de la nature la conception romantique qu'appréciait fort Rodeolphe II, grand amateur de paysages, d'objets et d'animaux « estranges ».

Une attribution d'après le style eût été d'autant plus hasardeuse que le graveur a imprimé sa marque personnelle aux gravures d'après les deux paysagistes.

En revanche, l'attribution à Savery des deux gouaches ici reproduites ne nous paraît pas douteuse. La lettre S apparaît dans l'angle gauche, partie quelque peu dégradée, du *Sous-Bois avec Paysans* (fig. 1). Le reste de la signature ou du monogramme a disparu sans doute. Bien plus sûrement que cette

lettre (qui d'ailleurs pourrait indiquer aussi Stéphani) la conception poétique, le style, le coloris, la facture, nous imposent la conviction que ces gouaches sont de la main de Roland Savery. S'il existe des similitudes entre certaines gravures d'après cet artiste et certaines gravures d'après Pierre Stevens, les œuvres signées de ces deux paysagistes sont fort différentes et ne pourraient être confondues.

En interprétant les originaux de Savery, non seulement le graveur a changé maints détails, ainsi qu'on peut le constater en comparant les photographies, mais encore le passage de la technique moëlleuse de la gouache à la technique plus dure du burin a entraîné de notables changements dans le style. Le graveur a simplifié, d'une façon quasi mécanique, les formes, notamment celles du feuillage et celles, surtout, des crevasses de l'écorce et des bois morts dont les dessins étranges, isolés de l'ensemble, pourraient être de quelque « abstrait » moderne. En synthétisant l'éclairage, le graveur l'a durci et a ainsi atténué la délicatesse des jeux d'ombre et de lumière qui confèrent aux originaux un charme tout particulier, où s'expriment le mystère et la vie profonde de la forêt. Il a même substitué à certaines zones en demi-teintes des zones brutalement éclairées (par exemple, le fond de *La Chasse aux Cerfs* (fig. 2) ou le motif central du *Sous-Bois avec Paysans* (fig. 4), un tronc d'arbre brisé, avec une touffe de fleurs sauvages au premier plan.

Tous ces changements entraînent, dans les gravures, un abaissement du potentiel poétique intense qui est la marque même de l'esprit de Savery, dans ses meilleures œuvres. Et les deux gouaches découvertes peuvent être comptées parmi celles-ci.

Leur style nous oblige à reconnaître comme erronée une hypothèse que, nous basant sur les caractères des gravures, nous avons hasardée il y a quelques années. Nous écrivions, à propos de celles-ci : « Nous croyons qu'elles ont peut-être été composées de 1613 à 1614, lors du voyage de Savery d'Autriche en Hollande » [1].

Le style des deux gouaches de Savery est celui de ses œuvres signées et datées de 1604 à 1610. Elles sont à rapprocher notamment du *Paysage avec Chasseurs* (Bois, 51 × 94 cm, signé, daté 1604) du *Paysage montagneux* (Bois, 35 × 49 cm, signé, daté 1608) du *Paysage montagneux* (signé, daté 1609) tous trois au Musée d'Histoire de l'Art de Vienne, et du *Paysage avec Chèvres* (signé,

---

[1] Op. cit., note 21, p. 160.

daté 1610) de la collection du prince de Liechtenstein à Vaduz. Ces tableaux sont d'un coloris très clair et léger, comme celui de Jean Bruegel à cette époque. Les trois tons traditionnels y sont délicatement fondus, les passages de l'un à l'autre plan amortis par des nuances. Un éclairage venant de gauche, et réparti de manière égale sur toute la surface du tableau, y fait jouer les nuances délicates de bleus, de verts clairs, de gris, de rose. Tout ceci peut se dire également des gouaches de la collection Luck. Dans *La Chasse au Cerf* (fig. 1), les tonalités grises et bleues dominent. Le fond du sous-bois (gravé en blanc) est bleu, clair à droite derrière les cerfs, plus foncé à gauche, où se trouve un chasseur. Les arbres sont gris clair et brun clair. A droite, en haut, dans les feuillages, dominent les verts, de tons clairs également.

Nous retrouvons les mêmes teintes dans le *Sous-Bois avec Paysans* (fig. 3), mais avec plus de vert à droite, où s'épanouissent des feuillages. La touffe de fleurs sauvages qui s'élève au premier plan, exécutée avec une souplesse et une délicatesse exquises, révèle en Roland Savery le peintre de fleurs émule de Bruegel de Velours. Très proche ici de ce dernier par son amour émerveillé de la nature et le soin qu'il prend d'en exprimer le moindre détail, Savery, déjà, manifeste un dynamisme lyrique, un sentiment profond des forces de la nature, et un sens décoratif qui annoncent non seulement ses œuvres ultérieures, mais aussi dans une certaine mesure, les paysages de Rubens (fig. 5).

Yvonne Thiéry

Note complémentaire à l'étude des De Hemessen, de van Amstel et du monogrammiste de Brunswick

Le problème Jean De Hemessen – van Amstel – Monogrammiste de Brunswick est un phénomène curieux et à peu près unique de son espèce dans l'histoire de l'art.

Des travaux successifs ont accumulé sur Jean De Hemessen (1) une série d'œuvres dont la réunion forme un ensemble si étonnant qu'il devait amener une réaction. L'origine du problème remonte à 1884, il est dû à Eisenman qui fut suivi par Graefe et par Friedländer, lequel relança la thèse: Jean De Hemessen est le Monogrammiste de Brunswick.

Ceci était dû, semble-t-il, au fait que Friedländer possédait un petit panneau: *Le Christ parlant à une Femme*, fragment manifeste d'une œuvre plus grande. Celle-ci devant être une œuvre de De Hemessen, le panneau était une œuvre du Monogrammiste de Brunswick, alias Jean De Hemessen.

Le première réaction vint du Dr Glück, suivi par Winkler, de Tolnay et Genaille. Ils voyaient dans le Monogrammiste, Jean van Amstel, en écartant De Hemessen.

Nous avons consacré deux études à ce problème (2), car, pour les raisons y exposées, nous ne pouvions nous rallier à aucune des deux thèses, tout en reconnaissant que chacune d'elles contenait une part qui nous paraissait exacte.

Avant nous, M. Georges Marlier n'avait pas davantage admis l'une des propositions avancées et avait souligné « l'antinomie du Monogrammiste et de Jean van Hemessen ».

Il reste qu'il convient d'être reconnaissant à l'égard des auteurs de ce premier déblayage dans un domaine aussi confus et aussi riche que celui du XVIe siècle.

---

(1) L'artiste ayant toujours signé « De Hemessen » nous adoptons son libellé, estimant d'autre part que la traduction « Van » a été pour une part cause des erreurs.

(2) Bergmans, S., *Le Problème Jean van Hemessen - Monogrammiste de Brunswick.* Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Tome XXIX, 1955, fasc. 3-4.
Id., *Jan van Amstel dit Jean de Hollande.* Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Tome XVI, 1957, fasc. 1-2.

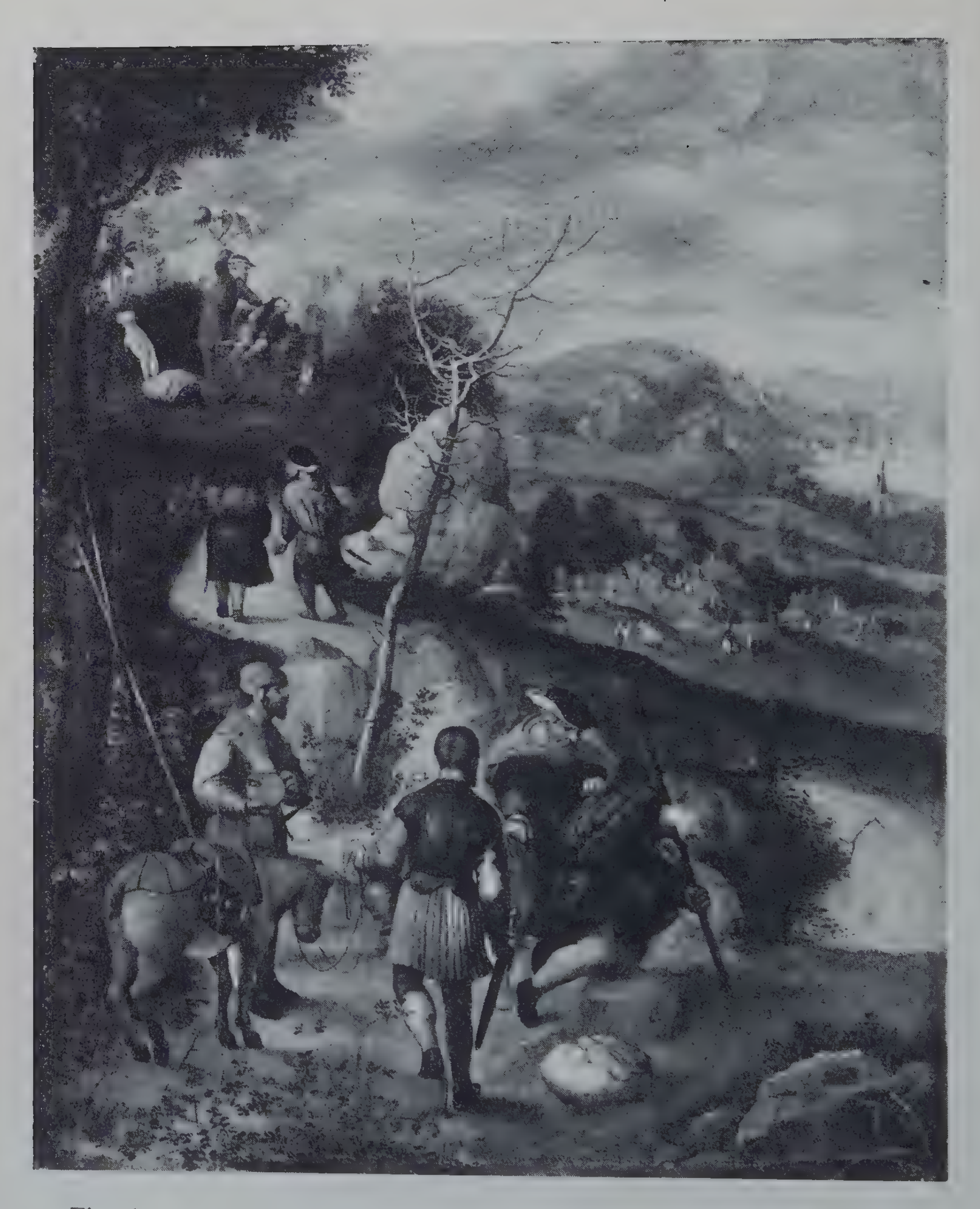


Fig. 1. – Le Monogrammiste de Brunswick. – Sacrifice d'Abraham.

France, Collection privée

Ils ont fait œuvre utile en groupant des tableaux dispersés et en permettant ainsi les confrontations indispensables. Deux faits nouveaux se sont produits depuis nos études.

Dans le numéro de décembre 1956 du Burlington Magazine, M. Vital Bloch a publié une *Joueuse de Luth* par Jan De Hemessen se trouvant à New York. Voici ce qu'il dit: « *Le Christ parlant à une Femme* est une scène de plein air peint mince comme une aquarelle. Cette peinture par le Monogrammiste de Brunswick semble le fragment d'une peinture plus grande, parce que des cheveux ondulés sont visibles au coin droit du bas, qui semble avoir appartenu à une tête grandeur humaine. Un tableau de *Jeune Femme jouant du Luth* est arrivé récemment à New York avec un morceau manquant et restauré à gauche. Ce morceau a la même dimension que le tableau Friedländer, de plus, les cheveux appartiennent à la jeune et rêveuse figure de New York et il contient également un petit coq et des poules pareils à ceux du tableau Friedländer. La technique de la *Joueuse de Luth* est proche de la *Femme pesant de l'or* (Berlin) et de la *Femme jouant de l'Epinette* (Worcester). Il ne peut y avoir de doute que ces trois peintures sont de la même main, celle de Jean van Hemessen dans sa première période: vers 1530. *La Joueuse de Luth* est certainement la plus fine des trois car la tête vue de face diffère des faces rondes, à la mode, et plutôt vides dérivant de Mabuse, de Berlin et de Worcester. Devant cette peinture, tout au moins maintenant complète, la vieille question revient de nouveau: le Monogrammiste de Brunswick est-il Jean van Hemessen, ou sont-ils deux maîtres séparés; dans ce cas, le Monogrammiste doit avoir été Jean van Amstel. Pour le dire en d'autres termes, les petites scènes du fond sont-elles d'une autre main: celle du monogrammiste alias Jean van Amstel ».

Comme nous l'avons démontré antérieurement, le Monogrammiste n'est pas Jean van Amstel pour une excellente raison, sa femme Anne van Doornike remariée à van Coninxsloo a, de son second époux, un fils né en 1544, ceci est formel, Jean van Amstel est mort avant 1544.

Un autre document inédit appuie notre manière de voir: un *Sacrifice d'Abraham* appartenant à une collection privée de France. Ce tableau est indéniablement de la main du Monogrammiste; de plus, c'est l'exemplaire original. Le Musée du Louvre possède un *Sacrifice d'Abraham* exactement semblable classé van Hemessen, ou van Amstel, suivant les chercheurs qui s'en sont occupés.

Il est à quelques millimètres près de la même grandeur que celui de la coll. française, il est d'époque et probablement de l'atelier de l'artiste. Mais



Photographie du Laboratoire du Musée du Louvre

Fig. 2. – Le Monogrammiste de Brunswick? – Sacrifice d'Abraham.

Paris, Musée du Louvre

son étude comparée avec celle du panneau la coll. privée montre que la spontanéité, la légèreté, les jeux de lumière, les lointains dans le ciel, se sont alourdis, figés, durcis dans celui du Louvre, ce qui dénonce la réplique.

Celui de la coll. française, comme celui du Louvre, a été photographié aux rayons infra-rouges pour en permettre l'étude approfondie? Or, la radiographie de celui de la coll. privée révèle sous le Sacrifice un portrait d'homme. Malgré le ponçage sévère que le panneau a subi, on distingue encore la coiffure: un béret, la fourrure du manteau et le col. C'est un col blanc, à bords rabattus, ce qui donne une date, ce col ayant été porté à partir de 1560 jusque vers 1570.

Le Monogrammiste vivait donc après 1560, ce n'est pas Jean van Amstel, mort avant 1544.

Pour résumer l'état de la question à la suite de ces deux nouveaux apports, disons que: 1°) *La Joueuse de Luth* de New York est à classer provisoirement, soit Jean soit Catherine De Hemessen (1), celle-ci a peint certainement avec son père dont elle était l'élève. N'ayant pas vu la *Joueuse de Luth*, nous ne trancherons pas ce point, mais nous penchons plutôt vers Catherine qui avait épousé un musicien. Les joueuses de luth ou d'épinette pourraient bien lui revenir quelque jour. On ne lui accorde quasi rien, alors qu'elle était attachée à la cour de Marie de Hongrie qui lui octroya une pension. Nous avons écrit en 1955 que le *Christ parlant à une Femme* était d'elle. Le tableau de New York paraît confirmer cette manière de voir. Le groupe De Hemessen, que ce soit le père ou la fille, est distinct, différent et sans rapport avec Jean van Amstel qui appartient au groupe van Doornicke-Pierre Coecke.

2°) On peut attribuer actuellement à Jean van Amstel *la Montée au Calvaire* (Louvre) et le *Déluge* (Bruxelles). *Le Déluge* est à nos yeux un tableau type comportant le portrait de l'artiste.

3°) Le Monogrammiste de Brunswick dont l'étude est basée sur *le Repas des Conviés* (Brunswick) est encore un autre artiste. On lui doit *le Repas des Conviés* (Brunswick), l'*Ecce Homo* (Amsterdam), le *Sacrifice d'Abraham* (coll. privée, France) peut-être celui du Louvre, et le *Golgotha* (Bâle).

Toutes ces œuvres montrent nettement que nous avons affaire à quatre maîtres différents.

Qui est le Monogrammiste?

---

(1) Celle-ci signe également et toujours: De Hemessen.

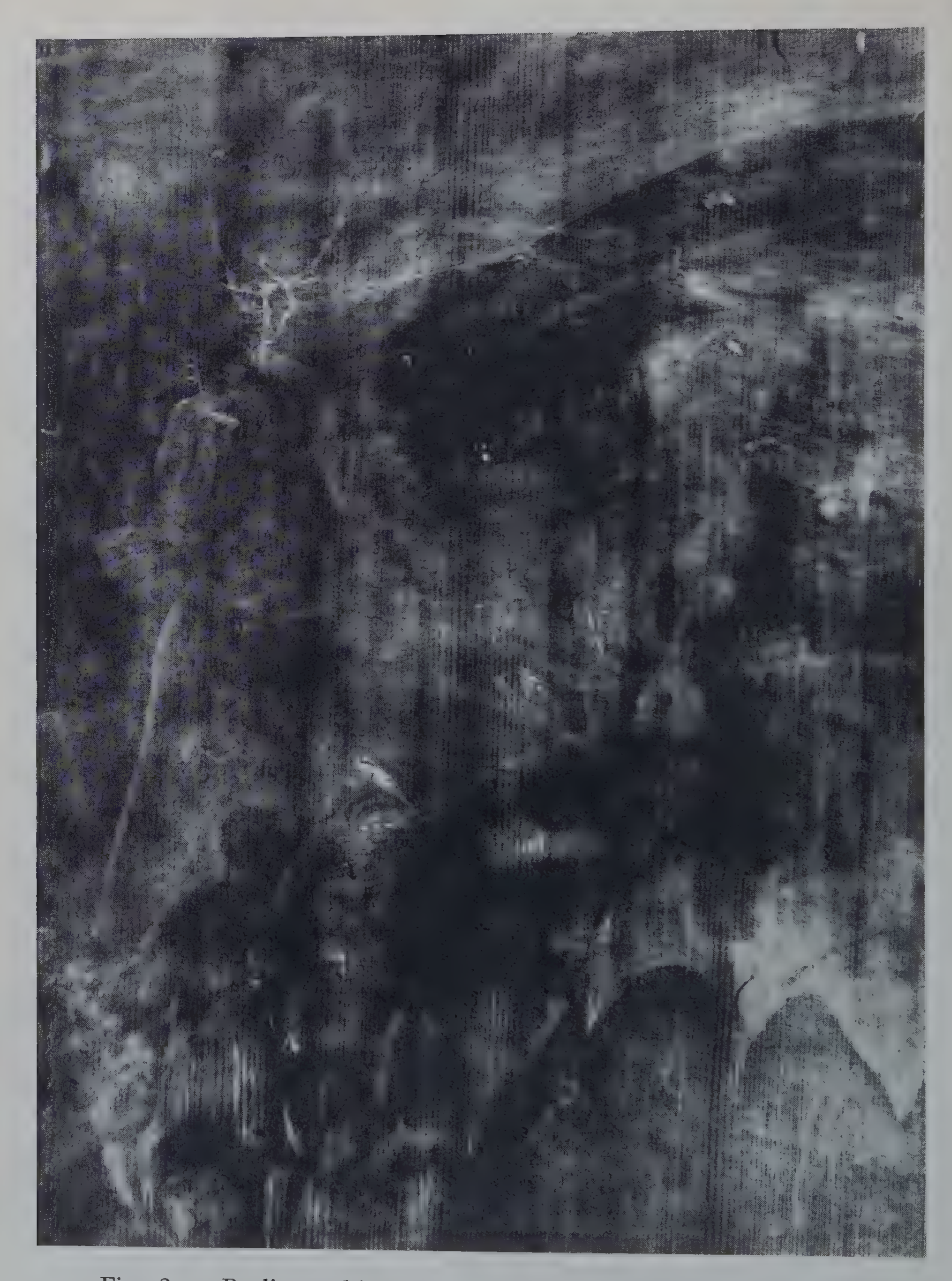


Fig. 3. – Radiographie du tableau de la coll. privée française

Cette question reste provisoirement sans réponse. En revanche, on peut dire qui il n'est pas. Le tableau de Bordeaux liquide définitivement l'hypothèse Jean van Amstel. La découverte du portrait sous le *Sacrifice d'Abraham* nous fournit la preuve postquem irréfutable. Van Amstel est mort depuis à peu près vingt ans lorsque le Monogrammiste peint, sur un portrait de 1560 environ, son panneau.

D'autre part, privé des œuvres de van Amstel qui sont d'une technique plus souple, plus fondue que celle du Monogrammiste et qui fournissaient une sorte de transition vers la technique de Jean De Hemessen, mais bien plus encore vers celle de sa fille, il n'est plus possible de faire du Monogrammiste, Jean De Hemessen, qui d'ailleurs meurt aux environs de 1563.

On ne peut admettre qu'il ait peint à la fin de sa carrière un panneau d'une conception aussi éloignée de la sienne et d'un style aussi archaïsant.

L'ancien problème De Hemessen – van Amstel – Monogrammiste a vécu; pour le résoudre il fallait non plus réunir, mais dissocier.

Jean De Hemessen reste lui-même. Sa fille Catherine reprend place parmi les artistes du XVIe siècle, et cette place s'agrandira. Un *Christ et Véronique* (Pères Redemptoristes, Mons) vient de s'ajouter à ses œuvres.

Jean van Amstel, maître hypothétique, est devenu une réalité et possède des œuvres qui permettent d'établir sa manière. Il œuvra entre 1525 et 1540, il est mort jeune, ses tableaux seront rares.

Le Monogrammiste de Brunswick, lui, est un maître charmant. *Le Sacrifice d'Abraham* est un tableau délicieux. C'est un petit maître qui aime le détail, qui est encore miniaturiste, un attardé puisque nous le trouvons après 1560. On le trouvera plus tard encore, cela semble certain.

On l'avait situé trop tôt à cause de son style archaïsant. D'après tous, c'était le précurseur de Bruegel, il semble qu'il soit son contemporain. Nous avons fait remarquer déjà, en écartant la thèse qui en faisait Jean van Amstel, qu'il aurait été plus logique de voir en lui Meyken Verhulst. Cette hypothèse reste valable. Ce n'est encore qu'une hypothèse qui repose cependant sur quelques faits.

En attendant, le Monogrammiste de Brunswick n'a pas d'identité, et n'a même plus de monogramme, car ce monogramme, source à nos yeux des erreurs initiales est, d'après nous, celui de Jean van der Meere.

SIMONE BERGMANS

Un Dessin de Balthasar Lauwers dans l'ancienne Collection Royale de Varsovie

Parmi les dessins flamands et hollandais dont le sujet est puisé aux flâneries dans Rome, exécutés par des artistes de la fin du XVIe jusqu'au début du XVIIIe siècle, et se trouvant aujourd'hui au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie, il y a un dessin à la plume qui mérite quelque attention.

Ce dessin représente un bâtiment circulaire situé à côté d'une route carrossable et flanqué à droite par le haut mur d'un édifice grandiose (fig. 1). Il est exécuté à la plume avec de l'encre brune, sur du papier fait à la main; ses dimensions sont: 153×318 mm. Il est collé en plein sur un carton et muni d'un passe-partout de couleur gris-bleu. C'est la colle probablement qui a provoqué plusieurs tâches jaunâtres-verdâtres sur le dessin; le montage date, à ce qu'il paraît, de la fin du XVIIIe ou du début du XIXe siècle. La pièce fit partie de l'ancienne Collection du dernier roi polonais, Stanislas Auguste Poniatowski, qui forme le noyau de l'actuel Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie[1].

Le dessin porte en bas une signature d'artiste suivie de quelques mots et de la date (fig. 1). Nous allons l'analyser plus loin. L'ancien catalogue (dactylographié), dont le texte original remonte à la moitié du XIXe siècle et qui s'appuyait sur le Catalogue manuscrit primitif de la Collection Royale – mentionne comme l'auteur de ce dessin Balthasar Gerbier d'Anvers. Les deux

(1) Cote du dessin: Portefeuille 173, No 161. – Le Cabinet des Estampes du roi, installé au dernier quart du XVIIIe s. au Château Royal de Varsovie fut acquis en 1817 pour l'Université récemment créée à Varsovie. A la suite de représailles après l'Insurrection Polonaise de 1831 la collection, étant déjà célèbre, fut confisquée par le Gouvernement russe et déportée à St. Pétersbourg. Récupérée par la Pologne après le traité de Riga, en 1923 – la collection devint de nouveau l'objet du pillage – cette fois des Allemands en 1939. A la suite du désastre de la deuxième guerre mondiale, le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie a subi des pertes dans ses collections 60% de son état d'avant la guerre (ce qui s'exprime en chiffres: plus que 60.000 estampes et dessins).



(Varsovie, Cabinet des Estampes de l'Université).

Fig. 1. – Balthasar Lauwers. Vue de S. Maria della Febbre à Rome. – Dessin.



Fig. 2. – Fragment (agrandi) du dessin fig. 1.

premiers mots de la signature sur le dessin pourraient être interprétés d'une façon qui puisse présumer ce nom. Cependant à l'analyse attentive de cette signature on peut constater que le trait hémicycle, rappelant la lettre *c* et qui précède la lettre *l* dans le second mot – a été ajouté postérieurement au crayon. Donc l'inscription sur notre dessin est comme suit: «balthasaer lauwers vl. vrint. In roemen 1616», (Balthasar Lauwers votre (ulieden) ami à Rome 1616. Le dernier chiffre 6 n'est pas bien lisible). Donc l'esquisse fut exécutée à Rome par Balthasar Lauwers et dédiée à Rome à quelqu'un de ses amis (1).

Nous savons que Balthasar Lauwers était originaire d'Anvers, où l'on connaît la date de son baptême: 8 avril 1578 (2). Il a fait son apprentissage

(1) Je suis redevable de la lecture exacte de cette inscription en vieux flamand à la bienveillance du Professeur J. Q. van Regteren Altena qui a bien voulu m'aider par sa grande érudition. Qu'il me soit permis de le remercier vivement des soins qu'il a pris afin d'établir la lecture correcte de cette signature.

(2) Pour les détails biographiques de Balthasar Lauwers voir l'article de Fr. Noack dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. 22. Les deux fils de B.L. qui étaient peintres, ont changé leur nom de famille en «Lauri». C'est grâce à ce fait probablement que Nagler dans son Lexique (VII, 339) donne le nom Lauri à Batthasar aussi.

comme peintre chez Fr. Borsse en 1590-1591 et, très jeune encore, il se rendit à Rome où il travailla chez Paul Bril. C'est à ce maître qu'il est redevable de sa formation artistique ([1]). Installé à Rome il y resta jusqu'à la fin de ses jours; il mourut le 4 août 1645. Pendant ce long séjour à Rome il était probablement lié avec les cercles des artistes français et néerlandais, séjournant en même temps en Italie. Son mariage avec la fille d'un orfèvre français Henri Cousin semble le prouver suffisamment.

Notre dessin représente l'église S. Maria della Febbre, une construction rotonde, remaniée d'un ancien temple de Mars au IIe siècle après J.-C. ([2]). Cette église, qui faisait pendant au mausolée d'Honorius, fils de Theodosius, a survécu aux restes de l'ancienne basilique de St. Pierre; elle n'a été démolie qu'à la fin du XVIIIe siècle cédant, place à la nouvelle Sacristie de St. Pierre([3]).

On connaît plusieurs vues de cette église d'après les dessins des peintres à peu près contemporains à B. Lauwers et aussi du XVIe siècle. Voir Egger, *o.c. passim* et nommé « agulia Sancti Petri » qui fut transféré par Domenico Fontana sur les ordres du Pape Sixte V à la place devant la basilique de Vatican, en 1586 seulement ([4]).

Parmi les dessins publiés par H. Egger un dessin anonyme du commencement du XVIe siècle nous intéresse singulièrement. Ce dessin exécuté à la plume et lavé, représente la vue de S. Maria della Febbre presque identique à la nôtre, jusqu'aux moindres détails. Il appartient à la collection du Duke of Devonshire à Chatsworth ([5]). La question se pose alors s'il s'agit d'une copie que Balthasar Lauwers aurait pu faire d'après le dessin de Chatsworth

---

([1]) Fr. Noack *(o.c.)* est d'avis que B. Lauwers en tant que paysagiste influencé par P. Bril fut très estimé. Selon son avis même quelques œuvres connues sous le nom de P. Bril proviendraient de la main de B. Lauwers.

([2]) Dans les descriptions anciennes de la ville de Rome, nous trouvons maintes mentions de cette église. Cf. Philip Bonannius, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia...* Romae 1696: Caput vii, De Fabricis Exterioribus Basilicae additis... p. 23, 12. « Transitus, per quem petebatur Templum Sanctae Mariae de Febribus...» – Bonanni parle de deux temples situés à côté de St. Pierre: « Haec Templa nonnulli dixere Apollini et Marti sacra...» (ces deux temples rotondes ce sont: S. Petronilla remaniée du temple d'Apollon et S. Maria della Febbre, remaniée du temple de Mars; on peut voir leurs plans sur la table 7 de cet ouvrage de Bonanni). Jean-Jacques Boissard en parle aussi dans son livre, Topographia Urbis Romae..., en allemand par Dieterich de Bry. Francfort, 1681, p. 12.

([3]) Cf. Leo Bruhns, *Die Kunst d. Stadt Roms.* Wien, 1951, T. I, p. 126.

([4]) Le transfert de l'obélisque-monolithe était célèbre parmi les contemporains. Boissart en donne une description détaillée, *o.c.*, p. 12. Bonanni en parle aussi, *o.c.*, p. 162; il donne deux gravures, représentant la rotonde avec l'obélisque sur le devant: table 7 et 74.

([5]) Cf. H. Egger, *Römische Veduten... o.c.*, tabl. 47. D'après Egger ce dessin fut reproduit pour la première fois par Th. Ashby, *Topographical Study in Rome in* 1581, pl. 8, fig. 12, p. 38, éd. Roxburghe Club Publication, 1916.

dont Egger fixe l'exécution à environ l'année 1610. La comparaison des deux dessins permet d'en tirer quelques conclusions.

On aperçoit notamment que le fragment de la colonne cannelée au premier plan de cette vue est représenté d'une façon correcte sur le dessin anonyme et que Balthasar Lauwers l'a répétée avec beaucoup de négligence sans en comprendre la forme. De même il a copié la charrette avec son cocher de cette façon que l'homme est assis trop bas, presque sur la queue du cheval et les roues de la charrette lui dépassent presque les épaules – tandis que sur le dessin de Chatsworth le charretier est assis plus haut, que les roues, comme on le voit encore aujourd'hui en Sicile.

Il en résulte que le dessin de Lauwers est copié sur celui de la Collection de Chatsworth. Malgré qu'il ne soit pas de l'invention de son auteur – en tant que muni de sa signature et de la date d'exécution – il a une certaine valeur documentaire.

Lauwers était plutôt connu comme peintre-paysagiste. Ses dessins ne semblent pas être nombreux. Fr. Noack dans le Dictionnaire de Thieme-Becker ne fait mention que d'un seul dessin représentant un navire de guerre, qui se trouve au Cabinet des Estampes de Munich. Dans son ouvrage dernièrement publié sur le Paysage Flamand au XVIIe siècle Yvonne Thiéry, parmi les imitateurs de Paul Bril, fait une courte mention aussi de Balthasar Lauwers, basée uniquement sur des relations écrites des auteurs antérieures (1). Dans les autres publications, les dictionnaires d'artistes et les catalogues, accessibles à l'auteur de la notice présente, on ne trouve point de mentions de dessins de Lauwers connu jusqu'à présent, sauf de celui de Munich.

Ce qui pourrait nous intéresser encore ce sont les liens qui unissent ce dessin avec son modèle. La vue de S. Maria della Febbre qui appartient à la collection de Chatsworth accuse un caractère flamand dans la façon minutieuse de présenter les petits détails de l'ancien bâtiment, les plantes montant sur les ruines, les détails d'architecture, le terrain. Il est bien probable que Lauwers ait copié le dessin d'un de ses compatriotes, qui pourrait bien être son maître même, Paul Bril. Nous savons qu'il travailla chez P. Bril dont de nombreux dessins représentent les vues de Rome (2). Paul Bril naquit à Anvers en 1554 et il est venu à Rome rejoignant son frère aîné Matthieu, entre 1575-1580. Il y est resté jusqu'à sa mort en 1642. C'est surtout dans

---

(1) Cf. Yvonne Thiéry, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*. Paris-Bruxelles, 1953, p. 46.
(2) Les dessins de Paul Bril au Louvre ont été décrits par F. Lugt, *Musée du Louvre. Inventaire des Ecoles du Nord. Ecole Flamande*, t. I. Paris, 1949, pp. 22-28.

la période après 1600 qu'il éxécutait ses nombreux vues de Rome qu'il envoyait souvent dans son pays (1). Il a largement contribué à la création du « paysage romain » selon la juste observation d'Yvonne Thiéry (2). Cependant l'architecture de Rome l'a intéressé beaucoup. Quoique le dessin de B. Lauwers semble accuser plus d'affinités avec les dessins de Matthieu Bril, il ne peut être de la main de celui-ci, vu le manque d'obélisque qui était transféré par D. Fontana seulement en 1586 (M. Bril mourut en 1583). D'autre part, Paul Bril se laissait influencer fort par son frère aîné et ce n'est qu'à l'âge mûr qu'il devint plus individuel. Le dessin de Chatsworth pourrait peut-être lui être attribué et être de la période plus avancée de son activité, quand il mettait plus d'attention aux petits détails.

Il reste encore à ajouter que de telles copies étaient en usage à cette époque. H. Egger dans son ouvrage cité plus haut, en donne quelques exemples: la vue du Porticus Octaviae, dessin par Jean Miel (1599-1664), fut copié par Jean Abrahamszoon Beerstraten (1622-1666), ces deux dessins se trouvent aujourd'hui à Vienne, à l'Albertina. Une autre réplique du même dessin se trouve au Louvre. Les dessins de Paul Bril étaient copiés aussi par Jean Brueghel, qui copia également la vue de « Piazza Bocca della Verità » par Matthieu Bril (3). D'autres exemples de répliques et de copies de dessins des deux frères se trouvent au Louvre (4).

Stanislawa Sawicka
Conservateur du Cabinet des Estampes
de l'Université de Varsovie.

---

(1) Cf. Noack Fr. in *Thieme-Becker, o.c., F. Lugt, o.c.*, p. 22.
(2) Yvonne Thiéry, *Le Paysage flamand... o.c.*, p. 40.
(3) H. Egger, *Römische Veduten... o.c.*, t. I, pl. 52, 53, 95.
(4) Fr. Lugt décrit dans son *Inventaire* cité non seulement les dessins des deux frères: Matthieu et Paul Bril, mais aussi les dessins de manière des deux frères et de leur école. *o.c.*, t. I, Nos 355-466.

A propos d'un chapiteau de l'église de Crainhem en Brabant

Dans son ouvrage la *Sculpture sur Pierre de l'Ancien Diocèse de Liège à l'Epoque romane* (1), Melle Lisbeth Tollenaere nous parle plus d'une fois des chapiteaux qui ornent le rez-de-chaussée de la tour couvrant, à l'Occident, l'église de Crainhem.

Selon l'auteur que nous citons, il s'agirait d'œuvres pré-romanes. Depuis longtemps nous partageons cette manière de voir, mais il s'agit de préciser: et en particulier, en ce qui concerne un de ces éléments architecturaux, que Melle Tollenaere décrit comme suit: *Chapiteau I : corbeille et astragale en boudin, taillés dans le même monolithe ; décor : une tête de buffle (ou bélier stylisé ?) occupe l'angle de la corbeille ; ses deux énormes cornes se déploient sur les deux faces; masque informe, yeux latéraux;*



Fig. I. – Chapîteaux pré-roman de l'église de Crainhem

On y reconnaît un bouquetin et une sorte de crustacé ou de motif composé de crosses.

(1) Publication extraordinaire de la Société archéologique de Namur, Gembloux, Duculot 1957. Au mot Kraainem, page 253; voir également pages: 51-58-68-164-174-179-187-302, fig. IV et pl. 12b.

sous ce masque, une sorte de petit corps humain stylisé, bras écartés vers des rinceaux gonflés, enroulés en crochets; une tige et six crochets sur chaque face; cornes ornées d'incisions croisées en oblique; à leur départ, sur le front, deux oreilles creuses; sous les cornes, deux autres oreilles latérales, plates et triangulaires; au sommet de l'arête, au-dessus du front, petite feuille de remplissage. – Large tailloir évasé et épais, fait d'un autre monolithe et décoré d'une frise de losanges verticaux juxtaposés.

A première vue, il paraît surprenant que l'œuvre dont nous nous occupons soit reprise dans un travail concernant l'Est de notre pays, alors que Crainhem est dans l'Ancien Diocèse de Cambrai(1), mais il s'agirait ici de pierres en grès diestiens, il y aurait là un lien avec les sculptures des régions rentrant dans



Fig. II. – Bouquetin – Art du Luristan

Musées royaux d'Art et d'Histoire

(1) Crainhem dependit de l'abbaye St-Bavon à Gand.

le cadre géographique envisagé. Ceci est d'ailleurs d'importance secondaire; il est plus utile de dire ce qu'on peut penser de ce chapiteau.

Nous le décrirons en soulignant qu'il est évident que nous avons affaire, non pas à un buffle, ni à un bélier mais à un *bouquetin* à cornes noueuses, ce qui a son importance si l'on pense qu'il s'agit d'un motif connu à l'époque des invasions.

Nous avons signalé ceci dans le chapître consacré à la sculpture romane et gothique de l'Art en Belgique publié sous la direction du regretté Paul Fierens (1) en écrivant que les motifs identifiés suggéraient des rapprochements avec les ornements d'une des boucles cloisonnées de Sutton-Hoo (VIIe s.).



Fig. III. – Bronze du Luristan

Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

La comparaison entre la figure I et la figure IV semble convaincante. Il y aurait donc toute une étude à faire sur le thème montrant le bouquetin tel qu'il figure dans les bronzes du Luristan et des bijoux barbares ; les figures II et III sont à considérer comme la transcription d'un prototype qui aura une fortune extraordinaire et dont le cheminement à travers l'Iran, le Proche Orient, l'Europe centrale aboutira en Brabant et dans les Iles Britanniques.

(1) Bruxelles. *La Renaissance du Livre,* troisième édition, 1957, p. 18.



Fig. IV. – Trésor de Sutton Hoo VIIe siecle.

British Museum Londres.

Si l'on veut préciser la date du chapiteau de Crainhem, on pourra dire qu'il n'a rien de roman et qu'il est plus représentatif des tendances de l'art à l'époque mérovingienne qu'aux temps carolingiens. Il est évident que dans ce domaine nous ne pouvons affirmer faute de points de comparaison nombreux et bien datés, mais il n'est pas téméraire d'indiquer que s'il faut chercher ce n'est pas après la Renaissance Carolingienne, mais avant.

Si l'on prouvait d'ailleurs que l'œuvre est bien du xe-xie s., comme le pense Melle Tollenaere, il faudrait admettre aussi que ce serait un travail singulièrement archaïsant et s'insérant fort mal dans les séries mieux connues de cette époque.

Ajoutons à la bibliographie citée: R. Lemaire «*Les Origines du Style gothique en Brabant*» et nos Notes pour Servir à l'Inventaire des Œuvres d'Art du Brabant – Arrondissement de Bruxelles – Bruxelles 1947, page 84, où nous disions textuellement que le chapîteau de Crainhem était un document rarissime chez nous pour l'étude des déformations subies à l'époque carolingienne par certains motifs réalistes à l'origine.

Comte J. de Borchgrave d'Altena

Zeven Zuidnederlandse Reisaltaartjes

Een recente aankoop voor het Rijksmuseum van een Zuidnederlands triptiekje, dat in stijl nauw verwant is aan het diptiekje in het St. Anna-hofje te Leiden, geeft ons thans voldoende aanleiding ook het overige materiaal, dat met deze beide werkjes verband houdt, af te beelden. Er zal slechts sprake zijn van afbeelden en bespreken, niet van het verstrekken van gegevens, daar wij deze niet kennen en de huidige bezitters ons niet veel konden mededelen. Met het afbeelden van de gehele groep hopen wij de aandacht te trekken van hén die wél over gegevens mochten beschikken.

De stylistische verwantschap tussen deze altaartjes spreekt voor zich zelf. Zij variëren onderling weinig in grootte en hun gelijke vorm is bij de eerste oogopslag opvallend. Dit geldt vooral voor de uitzonderlijke voetstukjes waarop de figuurtjes in de luiken zijn geplaatst. Zij hebben de vorm van een sneeuwploeg, wat men niet aantreft bij de meer bekende Zuidnederlandse retabels waaraan deze werkjes verwant zijn. Alle nissen met beeldhouwwerk vertonen elk een smalle en een bredere hollijst of keel, waarvoor een rank zuiltje met kapiteel staat, en halve of kwart rondbogen. Op de kapiteeltjes, boven in iedere nis, is een opengewerkt architectuur-ornament, de tracering of het maaswerk, geplaatst, dat o.a. uit vierpassen, driepassen en visblaasmotief bestaat, behoudens een enkel werkje waar dit ornament een blad- en bloemmotief vertoont. Bovendien worden de hollijsten versierd door onderling overeenkomstige kleinere of grotere rozetten uit lood, waarvan de grootste een kogelvormig hartje bezitten van gekleurd glas. Deze rozetten worden weer afgewisseld met houten « parels », die zijn beschilderd. Ook komen de achterwanden van de nissen overeen. Zij werden voor driekwart verguld doch gaan bovenaan over in een blauwe lucht. De koperen scharnieren zijn eveneens onderling verwant, o.a. door het gebruik van een lange spil, die voor beide scharnieren dienst doet.

Bovendien werden bij enige altaartjes de nissen met de hollijsten en zuiltjes uit een of twee delen eikehout vervaardigd. De buitenzijden heeft men, zover was na te gaan, vlak gehouden en vertonen geen profilering of enige figurale beschildering, één uitzondering daargelaten (zie n^r VII). Zij kunnen gemakkelijk worden gesloten; de stevige uitvoering schijnt op een stootje te zijn berekend. De werkjes herinneren aan het grote retabel dat op een altaar

wordt geplaatst. Dit is de reden waarom wij menen hier zeer waarschijnlijk reisaltaartjes voor ons te hebben.

Het lijkt ons nuttig een dezer werkjes wat uitvoeriger te bespreken daar dit tevens ten dele kan dienen voor de overige, die hier nog behandeld zullen worden.

I. Christus met de Arma Christi tussen twee Engelen. *Amsterdam, Rijksmuseum, inv.* R.B.K. 1958-40. *Eikehout, originele polychromie, hoogte* 23 *cm.* Voorheen verz. Onnes van Nijenrode, geveild bij Fr. Muller te Amsterdam 4-7 juli 1933, nr 219 met afb. Verworven uit de verz. W. Kaiser, Fribourg, geveild te Bern 23 juni-2 juli 1958, nr 2680, T. 17.



Afb. 1. – Christus met de Arma Christi tussen twee Engelen

Amsterdam, Rijksmuseum

In het middenstuk staat Christus in het graf waarover een lijnwaad hangt, de nisjes aan de voorzijde gedeeltelijk bedekkend. Hij wijst met de ene hand op de wonde in Zijn zijde, terwijl de andere is opgeheven om ons de doorboring te tonen. Links op de grafrand staan de drie zalfpotten der heilige vrouwen, op zijn Italiaans beschilderd; rechts liggen de drie dobbelstenen. De achtergrond wordt ingenomen door het kruis waarin slechts nog één nagel steekt, verder een los staande lans en een deel van de stok met spons. Twee nagels en een ladder gingen waarschijnlijk, evenals enige andere arma, verloren.

De beide engelen staan ieder op een spits toelopend voetstukje, dat op de zijden eveneens nisjes vertoont. Deze vormen tussen zich in een kleine zwik waarboven een plint met afgeknotte hoek vooruit steekt. Het is niet geheel duidelijk of de linker engel de roede draagt en de rechter nog een deel van een getordeerde kolom of kaars.

Het maaswerk kan ten dele zijn vernieuwd. Het is echter mogelijk dat de iets donkere goudkleur, door het gebruik van stofgoud, de oorzaak is van dit vermoeden. De rozetten bestaan uit geponst lood; de kleinste zijn rood of blauw beschilderd, de grotere achter de zuiltjes der luiken waren waarschijnlijk verzilverd en de grootste en meer bewerkte zijn verguld. Deze laatste bezitten ieder een kogelvormig hartje van glas dat afwisselend blauw, wit en ook eens rood is gekleurd. De « parels » tussen de rozetten zijn thans donker grijs en waren wellicht verzilverd. Het houtwerk heeft zijn originele polychromie behouden en is grotendeels verguld, behalve het incarnaat en de bloedsporen op Zijn lichaam. De lendedoek en het lijnwaad zijn wit, de binnenzijden van de tombe rood, het koorhemd van de linker engel groen en dat van de rechter rood, en hun vleugeltippen eindigen in blauw. De gedeeltelijke vergulding van de achterwanden der nissen, een reminiscentie aan een wandtapijt, ging merendeels verloren waardoor thans een witte krijtlaag zichtbaar is. De buitenkant van het gesloten drieluikje vertoont een groenachtige beschildering als bij n^r^ V.

De vervaardiging: De zijluikjes zijn uit een enkel blok eikehout gestoken, d.w.z. de kelen, de zuiltjes en de achterwand (dit herinnert aan de werkwijze van Van Eyck en tijdgenoten, wier de geschilderde paneeltjes met de lijsten uit een stuk hout werden vervaardigd). Na het gereedkomen van de nis kon het voetstukje met een pinnetje in de schuine bodem worden vastgezet en de engel erop worden aangebracht, evenals het maaswerk op de zuiltjes en tegen de rondboog. Bij de grote nis daarentegen ontstonden slechts de zijwanden met kelen en zuiltjes uit één blok; de achterzijde werd verkregen

door het aanbrengen van een iets uitgehold achterschot dat eveneens de achterkant van de zijwanden bedekt. Tegen de zo ontstane niswand, die aan de randen iets oploopt, en de aangrenzende hollijst werd nu een opengewerkt plankje geplaatst, dat aan de zijden bestaat uit een rondstaaf of kraal, die bovenaan in een rondboog, onderin een vlak wandje overgaat. Bij de aanvang van deze rondboog is aan beide zijden nog het begin van een vertakking waarneembaar. Er moet dus aldaar maaswerk aanwezig zijn geweest dat eveneens uit het zelfde plankje was gestoken (vgl. afb. V). Tegen dit opengewerkte « tussenschot » kon vervolgens het graf met de Christusfiguur worden geschoven en tenslotte het voorste maaswerk op de zuiltjes en tegen de rondboog worden aangebracht. De zalfpotten werden met de zich daaronder bevindende pinnetjes op de rand van de tombe vastgestoken en de dobbelstenen waarschijnlijk daarop geplakt. Tot zover de technische zijde van het ontstaan van dit triptiekje, een wijze van vervaardiging die in hoofdzaak ook bij de andere werkjes werd toegepast.

II. Christus met de Arma Christi tussen twee Engelen. *Keulen, Kunstgewerbe Museum, inv. nr A.*1188. *Eikehout en lood, originele polychromie, hoogte* 24 *cm.* In 1895 door W. Clemens verworven uit de kunsthandel te München en met diens verzameling ondergebracht in het genoemde museum te Keulen.

Dit altaartje is niet, zoals de afbeelding doet vermoeden, grover van makelij dan het voorgaande. Het verdient echter een grondige schoonmaak, waarna het tot het fraaiste werkstuk uit deze serie zal behoren.

Opmerkelijk is dat hier het maaswerk, de zuiltjes, het opengewerkte « middenschot » en ook de lijdenswerktuigen, de ladder, lans en rietstengel, evenals de vleugels der engelen uit lood zijn vervaardigd. Bijzonder geslaagd is het uit bladeren en bloemen bestaande maaswerk op de zuiltjes dat geheel werd verguld en waarvan de bloemen waren gekleurd. Hier en daar, waar de vergulding is weggevallen, is het lood geoxydeerd. De lendedoek werd hier verguld evenals het overhangende lijnwaad dat enige tekening aan de rand vertoont. De drie gaatjes, links op de rand van de tombe, herinneren aan de verloren gegane zalfpotten; de dobbelstenen ontbreken er. De vervaardiging van de middennis evenals van de luikjes geschiedde, behoudens de zuiltjes, als onder nr I vermeld.

Het drieluikje, in 1901 tentoongesteld te München (Meisterwerke der Renaissance aus Privatbesitz, cat. nr 601) en te Düsseldorf in 1902 (cat. nr 2555), werd door A. Schnütgen in het Zeitschrift für Christliche Kunst, dl. xv (1902), blz. 248 als Neurenbergs werk gepubliceerd op grond van de



Foto: Bildarchiv, Rh. Museum, Köln

Afb. 2. – Christus met de Arma Christi tussen twee Engelen

Keulen, Kunstgewerbe Museum

toepassing van lood. Naar aanleiding van de historische tentoonstelling te Neurenberg in 1906 besprak S. Montagu Peartree het in The Burlington Magazine [dl. x (1906/7), blz. 112 met afbeelding] en bracht het in verbinding met een Zuidnederlands drieluikje in het Victoria & Albert Museum waar dit reeds voor Zuidnederlands werk doorging.

Opmerkelijk zijn bij de zijluikjes de zeer smalle voorste hollijst of keel waarin de rozetjes ontbreken.

III. Aanbidding der Koningen. *Londen, Victoria & Albert Museum, inv. 3264-1856. Eikehout en lood, originele polychromie, hoogte* 23,5 *cm.* Afkomstig uit de verz. Bernal, geveild 5 III 1855, nr 1313 en aangehaald door Montagu Peartree in The Burlington Magazine, l.c.



Afb. 3 – Aanbidding der Koningen

Londen, Victoria & Albert Museum

In de middennis met iets holle achterwand bevindt zich op een lage, geprofileerde verhoging, versierd met rozetten, de H. Maagd met het Christuskind zittend onder een afdakje. Rechts van haar staat op trippen St. Jozef. Hij houdt in de ene hand een stok en schuift met de andere de kap van zijn pij naar achteren uit eerbied voor de knielende Melchior, die het Kind een grote ciborie aanbiedt. Zijn bontmuts ligt voor hem op de grond. In het linker luikje staat Balthasar met in de ene hand een stuk vaatwerk en in de ander zijn breed gerande hoed. In het rechter luikje komt Caspar aangewandeld, houdend in beide handen eveneens een soort ciborie. Hij draagt een hoofddoek die langs de rug over zijn arm omlaag valt en aan zijn zijde bevindt zich een dolk.

De drie nissen zijn, zoals men mij mededeelde, ieder uit een blok hout gesneden; de zuiltjes, het traceerwerk en het opengewerkte « tussenschot » werden in lood gegoten. De gaatjes in de achtergrond boven Maria doen vermoeden dat hier eens twee zwevende engeltjes aanwezig waren.

Opmerkelijk is dat het accolade-vormig maaswerk in de achterste rondboog geheel overeenkomt met dat van de Kroning van Maria (nr IV).

IV. Kroning van Maria. *Verblijfplaats onbekend. Foto in het archief van het Bayerisches National-Museum te München* (zonder vermelding van herkomst, maten, enz.).

Op de bovenste trede van een trapvormige verhoging bevindt zich de Drie-eenheid. Rechts God-de-Vader met opengeslagen boek, links Christus zegenend met een voet op de aardbol. Zij houden de kroon waarboven de



Afb. 4. – Kroning van Maria

Verblijfplaats onbekend

Heilige Geest in de gedaante van een duif tegen lichtstralen is afgebeeld. Op de onderste trede knielt Maria met gevouwen handen in profiel onder de door Hen opgehouden kroon. De zijluikjes, waarvan de zuiltjes en het maaswerk verloren gingen, hebben ieder een musicerende engel: de linker bespeelt een harp, de rechter een soort viool. Het voorste maaswerk ontbreekt eveneens in de middelste nis, doch beide zuiltjes zijn hier nog aanwezig.

Opmerkelijk is dat het maaswerk van de achtergrond geheel gelijk is aan dat op de achtergrond van het Londense drieluikje. Het haar bij de engelen valt langs de slapen, in tegenstelling tot de engelen in de andere werkjes. De blauwe lucht in de middennis vertoont sterren evenals bij de Maria-Boodschap (nr V).



Afb. 5. – Maria-Boodschap

Leiden, St. Anna-Hofje

V. MARIA-BOODSCHAP. *Leiden, St. Anna-hofje. Eikehout, originele polychromie, hoogte 23 cm.* De Nederl. Monumenten van Gesch. en Kunst, dl. VII, de Prov. Zuid-Holland, 1ste stuk (1944), blz. 110, afb. 210.

Maria klemt een deel van haar mantel onder de rechter arm en houdt een hand op het opengeslagen boek dat zij in de linker draagt. Haar peinzend gelaat is enigszins terzijde geneigd in de richting van de engel Gabriël. Bij deze ging een scepter of een spreukband verloren. Evenals Maria staat hij voor een vergulde achtergrond, een wandtapijt met een rood dessin. Ook hier bladderde veel van het verguldsel af waardoor de witte ondergrond daar overheerst. Voor de voetstukjes liggen loden bladranken, ieder eindigend in een bloemkelk. Een deel van het maaswerk evenals enige rozetten ontbreken.

De vervaardiging van beide nissen komt geheel overeen met de middennis van nr I.



Afb. 6 – St. Christoffel, St. Sebastiaan en St. Rochus

Verblijfplaats onbekend

VI. St. Christoffel met St. Sebastiaan en St. Rochus. *Verblijfplaats onbekend. Eikehout, oude polychromie, hoogte 23 cm.* O. Schmitt en G. Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz, dl. I (1921), nr 99. De afbeelding werd hieruit overgenomen.

Dit drieluikje heeft meer geleden dan de hier reeds behandelde werkjes. Slechts een grote rozet met glazen hartje is nog aanwezig; al het maaswerk, zowel van het eerste als het tweede plan, ging verloren evenals de bij St. Rochus behorende engel en hond.

Op te merken valt dat hier de voetstukjes in de zijluikjes van voren vlak werden gehouden. Op de bestemming van de altaartjes zou kunnen wijzen dat in de middennis de beschermheilige der reizigers werd afgebeeld.



Afb. 7a – Bewening van Christus, Veronica en St. Helena

Rijsel, Musée d'Archéologie

Tot zover de zes reisaltaartjes die door hun grootte, hun stijl en de methode van vervaardiging zeer overeenkomen.

Er is ons nog een drieluik bekend dat in de algehele vormgeving en in de methode van vervaardiging zeer verwant is met de hier reeds besproken groep. Het is echter bijna driemaal zo groot en heeft geschilderde heilige figuren op de buitenzijden der zijluiken.

VII. Bewening van Christus met links Veronica en rechts St. Helena; Gesloten: St. Barbara met stichter en St. Cecilia. *Rijsel, Musée d'Archéologie, inv. A.267. Eikehout, originele polychromie, hoogte* 65 *cm.* J. Casier en P. Bergmans, L'Art Ancien dans les Flandres, Mémorial de l'exposition rétrospective à Gand 1913 (1914), blz. 76, cat. nr 1169.

De Bewening wordt gevormd door de op de voorgrond liggende Christusfiguur die door St. Jan wordt opgehouden en waarover Maria zich buigt. Vervolgens ziet men Maria-Magdalena en twee heilige vrouwen met rechts Josef van Arimatea, die het lijnwaad kocht en geheel links op de achtergrond Nicodemus. In het linker luik houdt Veronica met beide handen de zweetdoek, in het rechter is St. Helena met keizerskroon afgebeeld, houdend met de ene hand haar mantel en een boek, in de andere een vaas. Deze is echter evenals de hand vernieuwd en neemt de plaats in van het kruis, haar attribuut.

Opmerkelijk is dat de middennis met holle achterwand en de figuren, uitgezonderd het traceerwerk, uit twee samengevoegde houtblokken bestaan. De naad tussen beide blokken loopt boven in de rondboog loodrecht naar beneden en rechts van Christus lendedoek tot in de bodem door. Evenals de middennis bestaan ook de luiken ieder uit twee blokken hout, de naden lopen hier langs de buitenzijden van de figuren. De houten rozetten werden afzonderlijk vervaardigd evenals de opstaande balk van het kruis en het maaswerk. De achtergronden van de nissen werden in later tijd met landschapjes overschilderd. In de middelste nis ontbreekt het opengewerkte maaswerk tegen de achterwand; men ziet er de twee kralen als ronde staafjes abrupt eindigen boven de hoofden der mannen. Ook het ontbreken van vergulding in de rondboog wijst aan dat hier maaswerk aanwezig was. De achterzijde van de middennis is niet geheel glad maar werd bij de randen afgeschuind. Bij het sluiten van de luiken ziet men links tegen een bruine fond de in grisaille geschilderde figuur van St. Barbara met een Dominicaan(?) als stichter en rechts St. Cecilia.



Afb. 7b – St. Barbara met stichter en St. Cecilia

Rijsel, Musée d'Archéologie

BESLUIT

Dat de hier eerst behandelde zes reisaltaartjes uit één werkplaats afkomstig zijn, lijkt mij, gezien de onderlinge overeenkomst, voor de hand liggend. Vergelijkt men eens nauwkeurig de figuren in de diverse werkjes dan krijgt men de indruk dat, niettegenstaande kleine verschillen, hier toch een en de zelfde meester werkzaam was. Dit geldt eveneens voor het grotere drieluik te Rijsel. Het groter formaat zal zowel de stijl der figuren als die van het iets afwijkend maaswerk hebben beïnvloed.

De stijl en de kledij van de figuren, evenals de gehele vormgeving van deze reisaltaartjes, doen een datering tussen 1500-1510 het meest in aanmerking komen ; de bolle Maria-gezichtjes van het triptiekje te Londen en het diptiekje te Leiden herinneren ons meer aan het beeldhouwwerk te Brussel dan aan dat te Antwerpen ontstaan.

JAAP LEEUWENBERG

RÉSUMÉ

En une tentative entièrement nouvelle, l'auteur a groupé ici cinq triptyques et un diptyque, qui en raison de leur forme générale, de leurs dimensions, de leur style, comme en raison de la manière individuelle de l'artiste, peuvent être attribués à un même sculpteur.

En outre d'une même conformation générale, leur parenté s'affirme déjà dans les consoles en pointe placées dans les volets. On retrouve toujours des rosaces de plomb, dont les plus grandes enserrent des balles de verre. Les dimensions de ces petits autels oscillent entre 23 et 24 cm. Leurs volets à l'exception des fenestrages sont taillés dans une seule pièce de chêne. Le retable N° III offre de petits piliers et des fenestrages décoratifs coulés en plomb. Dans le cas du retable N° II s'ajoutent par surcroitdes ailes d'anges et d'autres ornements supplémentaires. Le retable VII atteignant la hauteur de 65 cm. sort cependant des dimensions habituelles et diffère en outre des autres, tant par le style que par la manière personnelle du sculpteur. Chacune des trois niches est composée de deux pièces de chêne

dans lesquelles sont taillées les figures, mais non pas les fenestrages. Bien que ce retable se différencie des autres en plusieurs points, l'auteur estime qu'il n'y a pas lieu d'écarter une attribution au même artiste, parce que l'échelle des figures peut modifier le style.

Ces autels de voyage semblent à l'auteur répondre à une conception plus bruxelloise qu'anversoise. C'est pourquoi ils sont considérés comme provenant des anciens Pays-Bas du Sud et datés entre 1500 et 1510.

Les Dessins inconnus de J. J. Preissler d'après les plafonds anversois de Rubens

Le 29 mars 1620 un contrat (¹) fut conclu entre Jacques Tirinus, préfet du collège des jésuites d'Anvers et Pierre-Paul Rubens pour l'exécution des tableaux destinés aux plafonds des bas-côtés et des galeries de l'église Saint Ignace Loyola (actuellement Saint Charles Borromée).

L'intérieur de l'église était divisé par des colonnes et des piliers de façon à former de chaque côté en bas et en haut 9 travées. Il y avait donc 36 compartiments – il faut y ajouter encore 3 autres du « jubé ». Somme toute on a donc commandé à Rubens 39 compositions. Toutes les esquisses devaient être exécutées – comme le stipulait le contrat – de la propre main du maître; en ce qui concerne l'exécution des tableaux eux-mêmes, Rubens aurait le droit de se faire aider par van Dyck ou un autre. En voici la disposition. Dans la nef gauche, en partant du maître-autel on voyait tour à tour : saint Anastase, sainte Anne, saint Basile, sainte Marie Madeleine, saint Nom de Jésus, sainte Cécile, saint Jean Chrysostome. Dans la nef droite on voyait en partant du maître-autel: saint Jérôme, sainte Lucie, saint Augustin, sainte Barbe, saint Nom de la Vierge, sainte Marguerite, saint Ambroise, sainte Eugénie, saint Grégoire le Grand; il y avait encore au jubé: à gauche sainte Claire, au milieu saint Albert ou peut-être saint Joseph; à droite, sainte Elisabeth. Dans les galeries supérieures il y avait des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testaments (²). Tous ces tableaux furent détruits en 1718 par l'incendie. Seules une partie des esquisses de Rubens se sont conservées. Leo van Puyvelde en publiant la série des sujets proposés à l'artiste par le préfet des jésuites anversois indique en même temps les lieux où se trouvent les esquisses de Rubens actuellement conservées (³).

Il y a également des copies et des gravures reproduisant les plafonds en question. C'est à Jacques de Wit peintre hollandais que nous devons les

(¹) Le contrat fut publié par le baron de Reiffenberg d'après une copie datée du 24 novembre 1772; in: *Nouveaux Mémoires de l'Académie de Belgique*, Bruxelles, 1837. p. 17, et par Max Rooses, *L'œuvre de P.P. Rubens*. Anvers 1886, I., p. 43.

(²) Je cite d'après Max Rooses, *Rubens Leben und Werke*. Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1890, p. 240.

(³) Leo van Puyvelde, *Les Esquisses de Rubens*, 2ᵉ édition. Bâle, 1948, p. 26 et suiv., et Leo van Puyvelde, *Rubens*. Bruxelles-Paris, 1951, pp.. 127, 131, 180.

copies de 36 tableaux de plafond, qu'il exécuta lors de ses études à Anvers en 1711 et 1712. Ces copies à l'aquarelle servirent à Jean Punt pour l'exécution de ses gravures de 1751.

On connaît également l'album des gravures, éditées par Johann Justin Preissler ([1]) en 1735, c'est-à-dire peu d'années après les aquarelles de Müller de Dresde. On sait d'autre part que Christian Benjamin Müller fit des copies des tableaux de Rubens six mois avant l'incendie de l'église ([2]). Dans la préface de son album publié après l'incendie, J. J. Preissler dit qu'il a voulu sauver de l'oubli les magnifiques peintures de cette l'église des jésuites et ajoute que les esquisses qui lui servaient à faire les gravures provenaient de Dresde et qu'il les tenait de Müller. Mais il n'explique pas pourquoi son album ne comprend que la moitié des scènes de l'église.

L'album de Preissler, qui se trouve à la Section des Gravures de l'Université de Varsovie, ne contient que les scènes de la galerie et du bas-côté gauche et l'image de Ste Claire, en somme 19 scènes sur 39 de Rubens, Max Rooses, lui aussi, mentionne seulement 19 gravures ([3]). Le lexique de Thieme-Becker parle de 28 feuilles de Preissler; on a probablement compté toutes les feuilles de l'album. Les catalogues des expositions de Rubens ne renferment aucune mention relative aux autres gravures de Preissler.

Cependant à Cracovie au collège des jésuites, près l'église sainte Barbe, on a trouvé trois dessins, dont l'un signé par Preissler ([4]). Deux d'entre eux

---

([1]) Le titre complet de l'album: *Der berühmten Künstler P.P. Rubens und Anton van Dyck fürtreffliche und weitbekannte Mahlereven die sich vorhin in dem prächtigen Tempel R.R.P.P. Soc. Iesu zu Antwerpen befunden haben nun aber durch desselben Einäscherung verloren gegangen sind werden aus der Asche gleichsam herfürgezogen und im Kupfer an das Licht gebracht*, von Johann Justin Preissler, Mahler mit allergnädigsten Kaiserlichen Privilegie, Nürnberg, verleges Georg Martin Preissler Anno 1735.
Johann Justin Preissler né à Nuremberg en 1698 fut l'élève de son père Johann Daniel Preissler. Il fit également ses études en Italie. Il travaillait d'abord chez le baron Philippe von Stosch, collectionneur, et exécuta des dessins pour les publications de celui-ci. Il fut nommé par la suite directeur de l'Académie de Nuremberg et depuis 1754 directeur de l'Ecole du Dessin de la même ville. Cf. U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von den Antike bis zur Gegenwart.* Leipzig, 1933, t. xxvii, 374 p.

([2]) Article de Z. Batowski sur Ch. B. Müller in: Thieme-Becker, *op. cit.:* «...Nach Bildnissen Müllers stachen: J.J. Preissler (Bilder des Rubens in d. Antwerp. Jesuitenkirche; gez. von M.6 Monate vor d.Brande 1718)», t. xxv, p. 222.

([3]) M. Rooses, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, p. 51.

([4]) J'ai pu étudier ces intéressants dessins grâce à l'amabilité de M. Jan Samek, et de M. Adam Malkiewicz qui a fait l'inventaire d'objets d'art de la résidence des Jésuites à Cracovie près Sainte Barbe.
Je remercie le professeur Marian Morelowski de son concours très aimable.
Je remercie Mme Stanislawa Sawicka de m'avoir bien voulu rendre accessible l'album de Preissler et également mes collègues M. Tadeusz Jaroszewski et M. Jerzy Kowalczyk de leur aimable concours dans la préparation des microfilms de cet album.

et notamment ceux représentant sainte Elisabeth et saint Grégoire le Grand sont tout à fait achevés, tandis que le troisième avec sainte Eugénie n'est qu'une esquisse. Aucune des scènes représentées dans ces dessins ne se trouve dans l'album des esquisses publié par Preissler.

Ces trois dessins sont exécutés sur le même papier, foncé et jauni.

Le dessin représentant sainte Elisabeth est fait à l'encre de Chine, coloré légèrement à l'aquarelle grise: sous l'encre on peut voir la trace du crayon. Le tableau en ovale est inscrit dans un rectangle aux dimensions 29×21 cm; le contour de l'ovale est dessiné de la même façon que dans les autres représentations des saints qui montrent l'album. Autour de l'ovale, en marge, les inscriptions sont disposées comme suit: à gauche, en haut S. ELISABETHA, à droite en haut: REA REGIS HUNG (sic!); à gauche en bas: P.P. RUBENS



Fig. 1. – J. J. Preissler. Sainte Elisabeth de Hongrie
Dessin d'après un des plafonds de Rubens à Saint-Charles, Anvers

Cracovie, Collège des Jésuites

Pinx., à droite, en bas: J. J. Preissler sc. (sculpsit); ce dessin était donc destiné, comme tous les autres à être gravé au burin. La scène représente *sainte Elisabeth*, reine de Hongrie, donnant l'aumône à un mendiant (Fig. 1). La Sainte est debout sur les marches en pierre conduisant vers le temple, dont le portail forme le fond de la partie gauche du dessin. Plus bas, à gauche, un mendiant est assis, les yeux fixés sur la sainte. Il avance son écuelle. De sa main droite, la sainte y jette quelques pièces de monnaie, de sa main gauche elle tient une escarcelle et presse contre sa hanche un objet, probablement une cassette. Les contours hardis du corps du mendiant vu en raccourci et les plis dynamiques du vêtement de la sainte font un beau contraste avec les lignes droites de l'architecture du fond à gauche, ce qui renforce l'impression du mouvement.



Fig. 2. – J. J. Preissler. Saint Grégoire le Grand
Dessin d'après un des plafonds du Rubens à Saint-Charles, Anvers

Cracovie, Collège des Jésuites

Au verso du tableau on lit en polonais: « Dessin pour la gravure de Preissler pour les plafonds de Rubens à l'église des pères jésuites d'Anvers construite par Rubens ». On y voit, outre cela, une petite étiquette de la maison Ch. Ulrich jun. co. Wollzeile 2, Wien, prouvant que les dessins étaient achetés à Vienne.

La scène représentant *Saint Grégoire le Grand* (fig. 2) est renfermée dans un rectangle aux angles coupés qui forme un hectagone allongé. La forme du tableau est analogue à celle du tableau correspondant de la nef gauche qui représente saint Jean Chrysostome [1]. Comme le dessin, précédemment

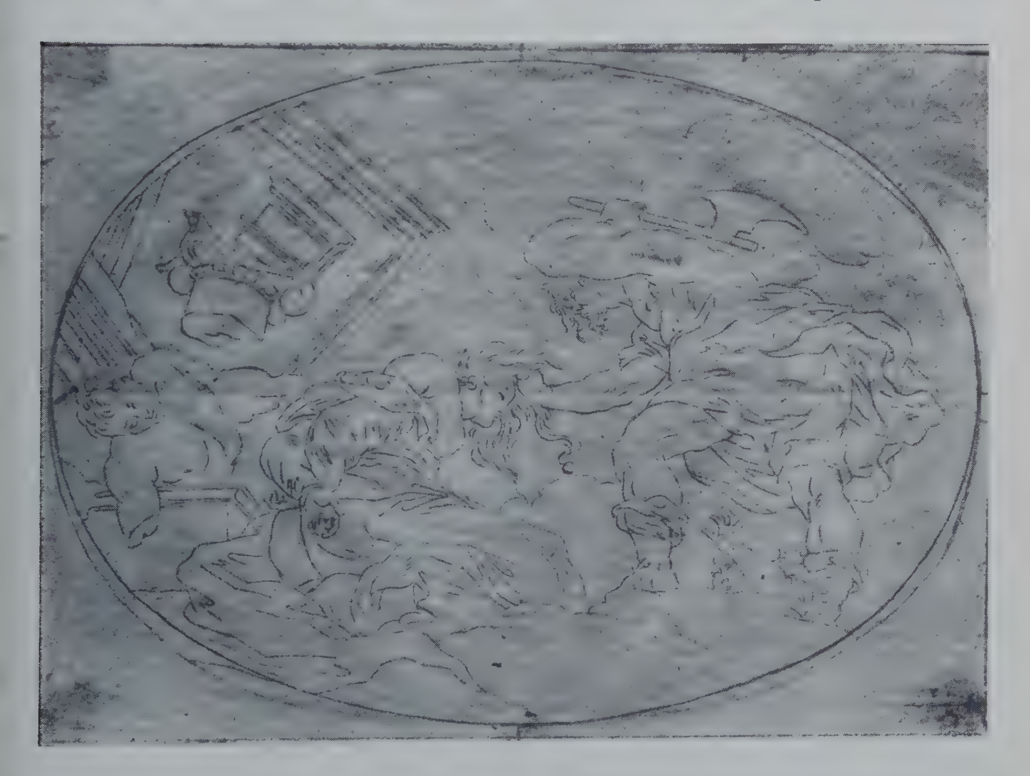


Fig. 3. – J. J. Preissler. Le Martyre de sainte Eugénie
Dessin d'après un des plafonds de Rubens à Saint-Charles, Anvers

Cracovie, Collège des Jésuites

[1] Les plafonds ovales et les plafonds rectangulaires aux angles coupées étaient disposés dans les nefs alternativement. Dans les galeries il y avait tour à tour des tableaux presque carrés et des tableaux presque octogonaux.

décrit, celui-ci est à la plume sur crayon, colorié à l'aquarelle grise ou peut-être à l'encre de Chine délayée. Au verso, la même étiquette de la maison viennoise Ulrich.

Le dessin représente saint Grégoire devant la Vierge. Le saint est assis à gauche sur un siège, dont les pieds en pattes de lion sont appuyés sur les nuages. Sa tête est ornée d'une tiare, il tient à la main une croix. En arrière au-dessus de lui, on voit planer une colombe. Le pape est un peu incliné, comme dans un mouvement d'agenouillement, devant la Vierge qu'on voit dans les nuages tenant l'Enfant nu dans les bras. Des rayons partent de la tête de la Vierge tournée vers le Saint. Le tout a été conçu en diagonale allant dans la même direction que dans la composition de sainte Elisabeth. Les vêtements du saint ainsi que ceux de la Vierge ont de larges plis disposés avec beaucoup d'art.

L'esquisse représentant *Le Martyre de sainte Eugénie* (fig. 3) a des dimensions plus modestes: 19 × 26 cm. Contrairement aux autres elle a des contours couleur sépia. Ils sont marqués très finement par des lignes presque continues, rarement interrompues, très sûres et témoignant de la maîtrise du dessinateur. Au verso la même etiquette de la maison Ulrich et l'inscription au crayon surfaite de la même main que dans l'autre composition. On y lit en polonais: « Rubens pour le plafond à l'église des pères jésuites d'Anvers ». La sainte est agenouillée, les bras liés derrière. L'un d'eux et un sein sont découverts, la tête et les cheveux sont tirés en avant par le bourreau brandissant sa hache. On aperçoit en bas à droite derrière les jambes du bourreau deux têtes effrayées. Au second plan, à gauche, sur le fond d'un fragment d'architecture on aperçoit quelques colonnes et un tronc sans bras d'un dieu païen.

Les scènes, représentées dans ces dessins jusqu'ici inconnus de la main de Preissler, étaient destinées à orner l'église d'Anvers dans l'ordre que voici: sainte Elisabeth se trouvait à droite de l'entrée sous le jubé, les autres scènes suivaient tour à tour dans la nef à droite de l'entrée: d'abord saint Grégoire le Grand, puis sainte Eugénie. Pour ces deux dernières scènes nous possédons non seulement les esquisses de Rubens[1], mais aussi les copies de Jacques de Wit et les gravures de Jean Punt. Il en est tout autrement du tableau de sainte Elisabeth. Punt n'en fit aucune gravure parce que cette composition

---

[1] D'après Leo van PUYVELDE *(op. cit.,* p.p. 26-27), l'esquisse de Rubens: a) le *Pape St. Grégoire* se trouve dans la Collection du comte A. Seilern. London, 49 × 36 cm, bois; b) *Ste Claire (Eugénie)*, Ashmole Museum, Oxford, 14,6 × 22,5 cm, bois (ébauche), et la collection de M. A. Scharf. London, 30,5 × 38,5 cm, bois (modèle). Ces deux esquisses représentent l'une et l'autre Sainte Claire. Le dessin de Punt représentant Ste Eugénie est conservé au Musée Plantin-Moretus.

n'existait pas parmi les aquarelles de Wit; une esquisse de Rubens d'après ce sujet n'est plus conservée. Rooses dans son œuvre sur Rubens de 1886 ([1]) décrit la scène concernant sainte Elisabeth en s'appuyant sur un manuscrit conservé et souligne qu'il n'en existe aucune reproduction. Mais déjà en 1890 à l'exposition des œuvres de Rubens on a pu voir la photo de l'aquarelle de Müller ([2]).

Toutes les copies de Müller furent achetées par le Musée Plantin-Moretus à Anvers. Rooses dans l'édition allemande de son livre sur Rubens (de 1890) dit que les deux séries de copies, celle de Jacques de Wit et celle de Müller se trouvent dans ce musée ([3]). Le cas en question de l'esquisse de la main propre de Rubens n'est pas clair. Elle fut probablement égarée après 1840, car Nagler dans son dictionnaire nous informe qu'elle se trouvait jusqu'alors dans la collection de Schamp van Averschoot à Gand ([4]) et qu'elle a été joliment coloriée. Rooses n'en sait rien en 1886. Il n'y en a plus aucune mention à l'exposition de 1890. On n'en parle non plus dans les études postérieures sur Rubens publiées au XXe siècle. Ce qui nous permet de supposer qu'elle est perdue. Les dessins retrouvés à la dite maison des jésuites à Cracovie acquièrent de ce fait d'autant plus de valeur.

Peut-on supposer que Preissler a voulu faire encore des gravures des autres scènes des plafonds anversois? Pourquoi n'a-t-il pas fait des gravures en s'appuyant sur ses propres dessins? Pourquoi ne les a-t-il pas insérées dans son édition? On n'a pas de réponses sûres à ces questions. Il paraît qu'il n'a pas continué son travail après avoir confectionné son dessin représentant sainte Eugénie. En tout cas il n'a publié que les dessins reproduisant tous les tableaux qui se trouvaient dans la nef gauche et ceux de la galerie au-dessus de celle-ci. Les trois scènes inédites dont nous parlons se trouvaient dans la nef droite.

([1]) M. Rooses, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, o.c., t. I, p. 40.

([2]) M. Rooses, *Catalogue de l'Œuvre de Rubens en gravure et en Photographie exposé au Musée des Beaux-Arts à Anvers*, 1890, p. 12.

([3]) M. Rooses, *Rubens, Leben und Werke*, p. 339. En plus, M. Rooses, *Catalogue du Musée Plantin-Moretus*. Anvers, 1902, p. 96: « La 2me salle des bois gravés. Au milieu de la salle, un pupitre contenant 36 aquarelles, faites en 1711 et 1712 par Jacques de Wit, peintre hollandais d'après les plafonds de l'ancienne église des Jésuites à Anvers. Peints par Rubens et par ses élèves en 1620. En 1718 un incendie consuma ces tableaux; il n'en reste d'autres reproductions qu'un certain nombre d'esquisses et deus séries d'aquarelles. L'une, par Jacques de Wit, exposée ici, reproduit 36 des 39 compositions; l'autre, qui appartient également au Musée, fut faite par Müller de Dresde et reproduit les 39 plafonds ».

([4]) G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexicon*. München, 1843, p. 568: «St. Elisabeth, Koenigin von Ungarn, theilt Almosen unter die Armen aus, schön colorirte Skizze, bis 1840 in der Sammlung Schamp's van Averschoot in Gent ».

Ces trois dessins en question nous intéressent non seulement pour la connaissance des travaux inconnus de Preissler, mais surtout comme un précieux document iconographique, tout spécialement en qui concerne le scène de sainte Eugénie.

Cracovie 14.III.1959.

ZOFIA MASLINSKA-NOWAKOWA
assistante à l'Univ. Jagellonienne Krakow

Pour une nouvelle orientation des recherches sur la dinanderie en Belgique

En 1903, l'éminent archéologue Joseph Destrée organisa à Dinant une vaste exposition de la Dinanderie, expérience qui n'avait eu aucun précédent et qu'on ne peut guère espérer voir se renouveler. Tout en se défendant de s'être proposé un programme aussi vaste que celui de 1903, MM. A. Jansen et P. Baudouin ont présenté récemment au musée provincial de Deurne-lez-Anvers, puis en prolongation à Bruxelles, une sélection très variée d'œuvres caractéristiques de nos anciens artisans du cuivre (1). Il serait sans utilité de mettre en parallèle deux expositions. Rares sont devenus ceux qui ont conservé un souvenir précis de la première, dont il ne reste guère qu'un guide trop sommaire.

Par contre, la comparaison doit porter sur l'état de nos connaissances à un demi-siècle d'intervalle. Ayons le courage de le dire. Le problème a trop peu progressé. Ainsi, bien que datant de 1874, les travaux d'Alexandre Pinchart n'ont pas été renouvelés. Ceux de Joseph Destrée n'ont guère été dépassés. Evidemment, des théories sérieusement établies ne doivent jamais céder la place à d'autres. Cependant, certaines opinions périmées devraient avoir perdu tout crédit et, en outre, la somme de nos connaissances dans ce domaine ne s'est pas assez enrichie. Aussi espérons-nous que l'effort accompli par MM. A. Jansen et P. Baudouin suscitera de nouvelles recherches, mais encore convient-il de proposer un programme.

Tout d'abord il s'impose d'approfondir les problèmes de la technique. Les archéologues ne peuvent se désintéresser de l'histoire des procédés de fabrication, parce qu'une connaissance approfondie de l'évolution des divers métiers leur permet de mieux dater les œuvres et de contrôler leur authenticité.

D'autre part l'histoire de la dinanderie dans notre pays se présente encore comme une équation à nombreuses inconnues. Tout d'abord on n'a voulu se soucier que de Dinant. Dans la suite, on s'est intéressé à Tournai et à Malines,

(1) A. Jansen et P. Baudouin, *Tentoonstelling Koper en Brons*. Anvers, 1957, in 8°, 106 pp. et 54 ill. Ce catalogue comportant une bibliographie très étendue, nous dispensera de citer les travaux à consulter pour des recherches complémentaires.

mais la lumière totale ne s'est pas encore faite. Elle ne surgira donc que lorsqu'on aura établi la valeur de toutes les inconnues, en l'occurence le rôle de chacun des centres considérés, les uns à tort et les autres avec de bonnes raisons, comme secondaires. Quand nous aurons enfin des vues d'ensemble sur le problème, nous pourrons tenter efficacement un classement des œuvres, qui dans l'état actuel de nos connaissances risquerait d'être très aléatoire.

Enfin, la dinanderie a été trop longtemps considérée comme un art anonyme et collectif, alors que nous possédons un nombre relativement élevé d'œuvres, soit poinçonnées, soit signées. L'exposition de Deurne leur a fait une large place. Ce ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, mais en matière d'industries d'art, des œuvres secondaires peuvent nous donner des indices déterminants sur les particularités de styles locaux.

Enfin, ce n'est pas tout de retrouver des noms de dinandiers, il faut parvenir à une distinction entre les artistes créateurs et les simples artisans. En même temps, il conviendrait de mieux préciser le rôle de la dinanderie dans l'histoire de notre art national.

Tels sont les points que nous examinerons successivement ici, sans aucune ambition de réaliser un travail original et définitif, mais dans le but tout modeste de susciter des recherches.

I. LA TECHNIQUE

Le cuivre a occupé une place particulièrement considérable dans l'évolution du mode de vie des hommes. Il fut longtemps plus recherché que l'or, dont l'aspect est évidemment plus séduisant, mais étant extrêmement malléable, ce métal précieux n'est pratiquement utilisable qu'en un alliage, dont la composition fut découverte bien après celle du bronze. Le travail du cuivre se répartit en trois techniques à peu près analogues à celles de l'orfèvrerie.

Le cuivre se coule, c'est-à-dire, qu'après avoir été porté à l'état liquide, il est précipité sans retard dans un moule, dont il épouse la forme avec une fidélité déterminée par le degré de fluidité de l'alliage à son point de fusion. Il y a deux espèces de fontes: les plus parfaites exigent un modèle de cire que l'on enrobe dans une masse de terre, dite chape. En portant le tout à une température relativement élevée, la cire liquéfiée s'échappe par des canaux, utilisés dans la suite pour donner accès au métal en fusion, qui prendra la place du modèle au point d'en reproduire les plus minimes détails, tels que des empreintes de doigts. Ce procédé est dit à cire perdue, parce que le modèle est détruit et doit être rétabli pour chaque exemplaire constituant

ainsi jusqu'à un certain point une œuvre unique. La fonte au sable permet au contraire de garder intact le modèle de façon à pouvoir en couler plusieurs exemplaires. Le moule est brisé en plusieurs pièces pour libérer celui-ci et on remonte le « creux ». La fonte présente ainsi des bavures là où le moule a été rompu et réajusté. L'intervention d'un ciseleur est requise pour faire disparaître ces imperfections. Remarquons que les pièces massives ne sont admissibles que si elles offrent de très petites dimensions ou une faible épaisseur. Le métal trop épais subit en se refroidissant des contractions et la reproduction du modèle n'est plus intégralement fidèle. On place donc à l'intérieur du moule une masse de terre réduisant à quelques millimètres d'épaisseur le vide destiné au métal. Plus la fonte sera légère, plus conforme sera-t-elle à l'original et partant plus artistique.

Le cuivre se taille comme de la pierre, mais nul ne perd ses efforts à un travail aussi inutile. On se contente d'une taille partielle pour améliorer les fontes et ce travail complémentaire s'appelle ciselure.

Si on réduit mécaniquement le laiton à l'état de feuilles, on peut lui donner à froid et à l'aide du marteau les formes les plus variées et l'orner de reliefs. Si le travail comporte de nombreuses reprises, il faut cependant chauffer de temps en temps la pièce en cours d'exécution pour que le métal ne s'écrouisse pas, ce qui signifie devenir cassant.

Le procédé le plus onéreux et le plus artistique est le repoussage au marteau, dont l'imitation est l'estampage pour les reliefs et l'emboutissage pour les pièces de forme.

Pour l'estampage en série, on fabrique préalablement une matrice, c'est-à-dire un creux de fer, dont on fait épouser les formes par le laiton à l'aide d'un marteau avec interposition d'une masse de plomb répartissant et amortissant le choc pour empêcher la rupture de la feuille. Néanmoins, dans ce procédé les molécules ne sont pas déplacés progressivement et le métal est fatalement aminci aux parties saillantes, de sorte que l'on doit souvent obturer des ruptures de la surface.

Enfin, le cuivre apprêté en feuilles épaisses dites jadis *lamina*, peut être entaillé, soit au burin, soit à l'aide d'acide. Cette technique a été utilisée pour les lames funéraires et les plaques commémoratives, qui relèvent du même procédé de travail.

*
* *

De même que le cuivre est travaillé selon trois techniques, il est utilisé sous trois états chimiques principaux.

Pur, il présente déjà une certaine ductilité, et une certaine malléabilité mais insuffisantes. De plus, il s'oxyde très vite et sa teinte rouge en s'assombrissant prend un aspect désagréable, de sorte qu'on a généralement évité de l'adopter pour des œuvres d'art.

Allié à l'étain, sous le nom de bronze, il présente une solidité précieuse, une sonorité mélodieuse qui a donné naissance aux cloches et aux gongs. Par contre, il perd partiellement sa ductilité et sa malléabilité. En compensation, l'alliage du cuivre et d'étain atteint une fluidité parfaite. Ainsi épouse-t-il parfaitement les formes du moule et donne une reproduction très fidèle du modèle. L'inconvénient de son aspect austère est compensé par l'adhérence facile d'une patine naturelle due à l'atmosphère ou d'une patine artificielle.

Dans nos pays le cuivre a été utilisé principalement en alliage avec du zinc, d'où le laiton. Cette composition étant moins fluide à l'état de fusion, elle donne des fontes nécessairement moins fines, mais par contre, elle se prête au laminage, au martelage et favorise grandement le travail de taille ou de gravure. Son aspect s'approche de celui de l'or. Cependant, il a fallu aux hommes une grande sagacité pour découvrir cet alliage.

Aussi la composition du laiton a-t-elle constitué pendant des siècles un secret de fabrication jalousement gardé par ses détenteurs. Nous nous demandons même si certains centres qui entrèrent en concurrence avec les villes mosanes, vers le début du XIVe siècle n'en restèrent pas tributaires pour la fourniture du métal, qu'ils auraient reçu en lingots fournis par Dinant et par Bouvignes. Ainsi, en 1465 on impose à Malines l'utilisation d'un tiers de cuivre rouge, d'un tiers de cuivre blanc et d'un tiers de potis (déchets). Le cuivre blanc n'existant pas, on désignait probablement ainsi la calamine, mais le Dr. G. van Doorslaer ne s'est malheureusement pas posé la question (1). De toute façon, il n'a pas relevé dans les archives de Malines des textes relatifs à des approvisionnements importants de calamine.

Vers le milieu du XVIe siècle, il se trouvait encore de nombreuses personnes pour penser avec Pline, que le laiton était extrait de mines, dont personne ne pouvait évidemment déterminer la situation géographique. Des gens plus éclairés parlaient d'une « teinture » du cuivre, qui constituait une opération

---

(1) G. Van Doorslaer, *L'ancienne industrie du cuivre à Malines*, t. I. Malines, 1910, p. 19. Voir aussi annexe IX.

d'alchimie entièrement surprenante ([1]). A cette époque, on se rendait déjà compte que le cuivre jaune provenait de plusieurs pays, mais on pouvait encore tenter d'énumérer les centres de production, parce que leur nombre était encore limité. Vanoccio Biringuccio cite la Flandre (évidemment dans le sens de Pays-Bas méridionaux), Cologne, Paris et Milan, où il avait vu une fonderie en activité ([2]). Avec les méthodes empiriques de jadis, le dosage du cuivre et de la calamine devait, en outre, être malaisé. Si l'on visait trop à obtenir un alliage d'aspect agréable, on le rendait cassant et difficilement utilisable. Actuellement il est fort aisé d'allier les deux métaux, mais encore le zinc électrolytique est-il souvent nécessaire pour obtenir un résultat parfait. Avant Erasme Ebener de Nuremberg, en 1509, qui fut le premier en Europe à isoler et à définir le zinc, et avant l'invention du procédé Dony, à l'aube du XIXe siècle, les Occidentaux ne parvinrent pas à isoler le zinc, parce que ce métal se volatilisait avant d'atteindre son point de fusion. Le laiton devait donc s'obtenir à l'aide du minerai de zinc non purifié, c'est-à-dire, la calamine. Si on ne parvenait pas à empêcher le zinc de se volatiser au cours de l'opération d'affinage, ce n'est pas parce que l'on aurait jeté ensemble au creuset du cuivre et de la calamine que l'action de l'air aurait été empêchée. Il fallait récolter les vapeurs de zinc et les ramener sur le cuivre. Les Orientaux pour leur part isolaient le zinc par une espèce de distillation dans des creusets hermétiquement clos et conçus comme des cornues.

Selon Biringuccio, les fondeurs milanais du XVIe siècle couvraient les fragments de cuivre rouge et la poudre de calamine d'une couche de verre pilé ([3]). Le verre formait une croute empêchant vraisemblablement le zinc de se volatiliser. A l'analyse certains laitons pourraient donc présenter d'importantes traces de silices et le fait mériterait d'être contrôlé. Cependant, au Moyen Age ce procédé ne devait guère être à la portée de nos ateliers, parce qu'il aurait été trop onéreux. On fabriquait bien du verre, mais sur une échelle réduite. Dans nos régions on pouvait utiliser la terre plastique nommée derle.

M. J. Maréchal estime que l'on procédait d'une manière analogue à la cémentation ([4]). Notre collègue M.H.K. Cameron a émis la même opinion

---

([1]) Vanoccio Biringuccio, *La pyrotechnie ou les arts du feu* (traduction de Jacques Vincent). Paris, 1572, p. 34.
([2]) Vanoccio Biringuccio, *op. cit.* p., 35.
([3]) Vanoccio Biringuccio, *op. cit.* p., 35.
([4]) J. Maréchal, La fabrication du laiton avant la découverte du procédé Dony d'extraction du zinc, Bulletin Scientifique de L'Association des élèves des écoles spéciales. Liège, novembre 1938, pp. 1-14. – Voir aussi du même: *Petite histoire du laiton et du zinc,* Techniques et Civilisations, t. III, 1954, pp. 109-128.

dans une étude très pénétrante (1). Cependant la difficulté n'est guère que reculée. La cémentation est à strictement parler un procédé d'aciérage du fer. Dans cette méthode, deux facteurs sont à retenir: on ne porte à une haute température qu'un seul des éléments et le second ne pénètre que superficiellement dans la masse à cémenter. De là, est née la nécessité d'étirer en feuille le métal à cémenter, de façon à lui donner une grande surface. De là aussi, la nécessité de recommencer plusieurs fois l'opération puisque seule la surface est affectée. M. Maréchal indique plusieurs procédés pour la cémentation des lamelles de cuivre, mais ils sont tous empruntés à des ouvrages trop récents pour nous intéresser. A notre avis, les recherches devraient partir de la *Schedula diversarum artium* du prêtre Théophile, qui nous donne la recette de l'orichalque et celle de l'airain des chaudronniers. Ses explications sont difficilement intelligibles à défaut d'expériences d'application de la recette, mais le principe ne semble pas entièrement éloigné de la cémentation (2).

Nous détenons quelques indices essentiels. La calamine était fournie brûlée, c'est-à-dire, sommairement épurée et broyée de façon à former une espèce de pâte ou de poudre. C'est vraisemblablement ce qu'on appelle actuellement cadmie. D'autre part, un fait, dont on n'a jamais tenté de scruter le sens, établit entre le battage et la production du laiton une relation inexpliquée. Lorsque l'on introduisit les moulins à eau dans l'industrie du cuivre, ceux qui craignaient un avilissement de la valeur de la main-d'œuvre menèrent une violente campagne contre cette mécanisation et prétendirent que le laiton perdrait ses qualités, parce que l'on n'y incorporerait désormais plus que la moitié de la calamine requise antérieurement, parce qu'au lieu de devoir fondre le métal trois fois il suffisait d'une seule fusion (3). Argument d'ailleurs bien venu auprès des autorités, puisque dans les anciens Pays-Bas l'exploitation de la calamine constituait un important revenu de la Couronne. De cette façon, nous serions enclin à penser que les moulins étaient affectés, non seulement à l'étirage du laiton, mais aussi au broyage de la calamine.

En outre, des textes nous précisent que le laiton devait subir trois préparations successives pour atteindre l'alliage requis. Ceci concorde entièrement avec un procédé en surface, analogue à la cémentation.

---

(1) H.K. Cameron, *The metals used in Monumental Brasses.* Transactions of the Monumental Brass Society, Vol. viii, part iv, December 1946, p. 4 du t.à.p.

(2) Theophilus Presbyter, *Diversarum Artium Schedula,* L. iii, chap. 66 et 67.

(3) J. Borgnet, Cartulaire de la commune de Bouvignes. t. ii, Namur, 1862, p. 942.

Il existe un argument philologique. Le terme laiton (en anglais latten) dériverait de lata, qui impliquerait une idée de surface plane et large.

Enfin, il est significatif de constater que le nom ancien du métier est « batterie » et celui des artisans « batteurs », qu'ils fussent fondeurs ou chaudronniers. En 1391, à Tournai, on faisait déjà la distinction entre deux batteries celle du laiton et celle des feuilles (de cuivre, faut-il sans doute sous-entendre), ainsi qu'en atteste le bail d'une maison contracté par Jean de Lattre (1). La corporation malinoise des travailleurs du cuivre fut divisée en 1443 en deux branches, celle des chaudronniers et celle des fondeurs (2). Cette distinction dans la dénomination de métiers si différents aurait été introduite beaucoup plus tôt si le mot « battage », qui disparaît d'ailleurs alors, n'avait évoqué une opération fondamentale commune à toutes les branches de l'industrie du cuivre. Le terme « batterie » se maintint à Dinant, jusqu'au début du XVIIe siècle, mais probablement en raison des souvenirs qu'il évoquait, pour faire place à celui du fondeur ou à celui de potier (3).

Si les procédés anciens de la fabrication du laiton constituent encore pour nous une énigme partielle, nous ne sommes guère mieux informés sur l'ancienneté de la découverte dans notre pays et sur l'extension de son utilisation. Il s'agit, en effet, d'un de ces secrets qui se perdent et se retrouvent localement avec des différences d'application. La préférence donnée au laiton est considérée comme une caractéristique de la production mosane d'abord, puis de celle des Pays-Bas. Cependant, les marchands de la vallée de la Meuse opéraient des achats considérables d'étain. Oublieux du fait que la fonderie des cloches, jadis très prospère à Dinant, exigeait de grandes quantités de ce métal, un historien très éminent a émis par inadvertance l'hypothèse que le laiton ancien aurait contenu de l'étain, mais dans ce cas il ne s'agirait plus de laiton, mais de bronze. Certains laitons peuvent, accidentellement ou non, contenir une faible proportion d'étain. Tel est le cas des lames funéraires, mais les analyses suscitées par M. H.K. Cameron, n'ont jamais fait déceler la présence de plus de 2,56 % d'étain et parfois seulement de 0,08 %. Cela n'expliquerait pas un commerce important d'étain. Il nous semble plausible qu'à l'époque romane le laiton était réservé aux pièces devant être martelées, comme les chaudrons, et aux pièces devant être dorées, tandis

(1) A. de la Grange et C. Cloquet, *Etudes sur l'art à Tournai*. Tournai 1889, p. 213.
(2) G. Van Doorslaer, *op. cit.*, t. I, pp. 17-18.
(3) H. Pirenne, Notice sur l'industrie du laiton, Guide du visiteur à l'exposition de Dinanderie. Dinant 1903; Namur 1903, p. 14.

que pour les autres pièces il y avait malgré le prix élevé de l'étain un réel avantage à utiliser le bronze.

De cette façon, les recherches futures sur la dinanderie devraient être secondées par un laboratoire spécialisé dans la métallographie. Il est à peu près certain que les procédés de fabrication ont varié selon les époques et selon les centres. Une série d'analyses établirait certainement des critères de datation, de localisation et, dans les cas douteux, d'authenticité.

II HISTOIRE DU MÉTIER EN BELGIQUE

Nous ne remonterons pas aux origines lointaines de l'industrie du cuivre dans notre pays, parce que la préhistoire et l'antiquité n'entraient pas dans le programme de l'exposition. D'ailleurs, notre pays détient dans ce domaine une si longue tradition qu'on en chercherait vainement l'origine. Telle était du moins l'opinion de deux savants éminents Henri Pirenne et Marcel Laurent.

Notre sol est certainement très pauvre en minerais de cuivre. Au XVIIIe siècle, on en a cherché sans cesse des gisements. De nombreuses concessions furent accordées à des prospecteurs, mais le plus souvent éprouvèrent-ils probablement des déceptions. Le XIXe siècle a connu quelques modestes exploitations dont l'existence est contrôlable. Au Moyen Age il y aura donc probablement eu quelques exploitations suffisantes pour faire éclore une industrie du cuivre, mais dans la suite le minerai fut importé d'abord d'Allemagne, puis d'Angleterre. C'est ainsi que des textes anciens font mention de pierres de Bretagne, qui nous semblent avoir été, en réalité, des lingots de cuivre, bien que ce terme ait aussi parfois désigné des polissoirs.

Les deux éléments les plus favorables à l'éclosion et à la prospérité d'une industrie nationale du cuivre nous semblent avoir été la découverte de gisements de « derle » ou terre plastique servant à façonner les creusets et celle de gisements de calamine.

Le berceau de cette industrie dans notre pays se situe incontestablement dans la vallée de la Meuse, entre Dinant et Maëstricht. On peut penser qu'à l'origine les ateliers étaient établis en lisière de la vaste forêt de l'Ardenne, beaucoup plus étendue jadis, parce que naturellement elle a perdu beaucoup de terrain en raison des progrès de l'agriculture. Nous n'examinerons pas cette période ténébreuse, dont il nous reste d'ailleurs peu de témoins certains. Au Moyen Age, la tradition, comme nous le dirons plus loin, attribuait déjà l'industrie mosane du cuivre à une origine contemporaine du règne de Charlemagne. En réalité, elle est peut-être encore plus ancienne et se rattache à

des ateliers de l'époque de l'occupation romaine, comme celui de la villa d'Anthée. Dans notre pays les tombes de l'époque mérovingienne sont riches en objets de métal. La centralisation des ateliers se fit vraisemblablement au profit des antiques cités constituant les points d'étape de la navigation sur le cours moyen de la Meuse: Dinant, Namur, Huy, Liège et Maëstricht. Nous retrouvons ainsi les cinq anciens *castra*, ou bourgs fortifiés et aussi les sièges d'ateliers monétaires dans lesquels on se plaît à voir l'origine des centres d'orfèvrerie (1).

Il y a bien longtemps déjà, le P. Cahier a appliqué à notre pays un hommage significatif d'un poète italien du XIe siècle :

« O Germania Gloriosa »,
« Tu vasa ex aurichalco »
« Ad nos subinde mitis » (2)

A. Pinchart avait fait renoncer à cette interprétation qu'il estimait non fondée. Cependant pour les méridionaux l'immense Germanie se confondait avec tous les territoires de l'Empire situés au delà des Alpes et l'Empire s'étendait jusqu'à l'Escaut, de sorte que l'expression Flandre impériale, par opposition à Flandre sous les lys, se comprend encore de nos jours. A une époque où les connaissances géographiques avaient bien progressé, en 1344, et dans un pays plus proche que l'Italie, l'Angleterre, une chancellerie royale mentionne le comté de Looz (actuel Limbourg) en Allemagne: *in domino comitis de Looz in Alemania* (3).

D'autre part, fasciné par son désir d'attribuer à Bernward, évêque d'Hildesheim (993-1022) le mérite d'avoir restauré en Occident septentrional l'art de la fonte, A. Pinchart ne s'est pas posé la question des probabilités. Or, le mot orichalque, désigne notamment dans la *Schedula diversarum artium* du moine Théophile, un laiton particulièrement riche en calamine et ainsi très brillant. Le terme laiton n'apparaît pas avant le XIIIe siècle. Si tout semble indiquer que l'on pouvait en produire au XIe siècle sur les bords de la Meuse, le fait n'est établi pour l'Allemagne d'au delà du Rhin que pour des époques fort antérieures ou fort postérieures.

---

(1) On trouvera un brillant tableau de la civilisation mosane dans F. Rousseau, La Meuse et le pays mosan en Belgique, Annales de la Société archéologique de Namur, t. XXXIX, 1930, pp. 1-248.
(2) Ch. Cahier et A. Martin, *Mélanges d'Archéologie*, t. IV. Paris, 1856, p. 102.
(3) A Ferrane, on a relevé l'inscription suivante : *Hoc opus fecerunt Alemani de partibus Brabantiæ*, 1433, cfr. *E. Marchal, op. cit.* p. 275.

Le 4 décembre 1103, Frédéric, archevêque de Cologne accorde des privilèges aux marchands de Liège et de Huy fréquentant le marché de Cologne, sur leur route vers la Basse-Saxe et la Westphalie, où ils allaient chercher du cuivre (1). Au mois de juin de l'année suivante, l'empereur Henri IV fixant les droits de tonlieu de Coblence établit que les marchands de Liège, de Huy, de Namur et de Dinant se libéreront de leurs obligations en livrant, soit des chaudières, soit des bassins et parfois d'autres marchandises[2].

Ces deux témoignages comptent donc collectivement en faveur de quatre villes du cours moyen de la Meuse et à notre avis, il serait bien difficile d'établir une gradation entre elles. Cependant, le premier document cite uniquement Liège et Huy. Or, des quatre, ces deux villes étaient certainement les plus développées sur le plan culturel et sur le plan économique. Le tombeau de Theoduin, évêque de Liège, élevé en 1075, dans la collégiale de Huy, reposait sur six colonnes de bronze (3). Par la suite, cette ville donna deux orfèvres illustres, Renier et Godefroid. Or, à cette époque, l'orfèvrerie et la dinanderie ne constituaient pas des métiers séparés, comme ils le devinrent dans la suite. Avant l'incendie de 1181, la cathédrale de Liège offrait à la vue des fidèles un lutrin et une couronne de lumière, œuvres qui étaient déjà très anciennes lors du désastre. Ce lutrin pourrait avoir été une fonte extrêmement importante, puisque Folcuin la comparait avec un prototype de Aix-la-Chapelle: *Aquila ejusmodi in basilica acquensis extat.* A notre connaissance, on ne relève pas de témoignages semblables en faveur d'œuvres conservées jadis à Dinant et à Namur. Néanmoins, il nous semblerait téméraire de vouloir distinguer la production de chaque ville. Il suffit d'ailleurs de la classer sous la dénomination : « art mosan ».

Nous possédons fort peu de données certaines sur cette production. On a trouvé dans la Meuse de petits chandeliers zoomorphiques, mais leur époque est bien difficite à déterminer, parce que l'on peut toujours être trompé par des formes archaïsantes. Les bateliers de Liège, de Huy, de Namur devaient pour acquitter les droits de tonlieu sur le Rhin livrer des bassins de cuivre. Peut-être au moins certains de ce qu'on appelle bien à tort les *Hansaschusseln*, seraient-ils de fabrication mosane? D'anciennes chroniques relatent que le mobilier liturgique des grandes églises du bassin de la Meuse comportait des pièces de dinanderie. Les prélats se faisaient une gloire de

(1) Texte dans A. Borgnet, *Ly myreur des histoirs de Jean d'Oultremeuse*, t. v, p. 264.
(2) Beyer, *Urkundenbuch zur Geschichte... Coblenz und Trier*, t. i, p. 407, cité par A. Pinchart.
(3) G. Van Doorselaer, *op. cit.*, t. iv, p. 7.

leur aptitude à travailler le métal. On cite souvent l'ambon et le lutrin de Lobbes exécutés pendant l'abbatiat de Folcuin (965-990). Gembloux, Saint-Hubert et Waulsort étaient riches aussi dans ce domaine. L'abbaye de Saint-Vannes, près de Verdun, s'enrichit au XIe siècle d'œuvres annonciatrices de l'école mosane d'orfèvrerie du siècle suivant. Son emplacement est actuellement en territoire français, mais cette maison religieuse exerçait son action dans l'évêché de Liège et y recrutait probablement en échange ses artisans (1).



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 1. – Plat représentant l'Humilité
XIe ou XIIe siècle

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

Les fonts de Saint-Barthélemy à Liège (entre 1107 et 1118), nous apparaissent aujourd'hui comme un chef-d'œuvre que rien de quelque peu approchant n'avait annoncé (2). Certes son auteur, l'orfèvre et dinandier hutois Renier est indubitablement un de ces artistes qui opèrent une révolution, mais au point de vue de la technique il devait nécessairement avoir

(1) A. Pinchart, *Histoire de la dinanderie et de la sculpture de métal en Belgique.* Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, t. XIII. Bruxelles, 1874, pp. 508-565 et pp. 482-534.
(2) G. Kurth, *Renier de Huy...* Bulletin de l'Académie royale de Belgique, août 1903, 36 pp. M. Laurent, *La question des fonts de Saint-Barthélemy à Liège.* Bulletin Monumental, t. 83, 1924, pp. 327-348. J. Puraye, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège.* Tournai, 1951.

hérité de l'expérience de nombreuses générations de fondeurs, progressivement de plus en plus habiles.

Au milieu du XIIe siècle, nous trouvons le chandelier pascal de Postel (vers 1140) (1) et l'encensoir du Musée des Beaux-Arts de Lille, œuvre attribuée jadis par erreur à Renier de Huy, mais qui est beaucoup plus récente (vers 1150) et s'apparente aux orfèvreries exécutées pour l'abbaye de Stavelot (2). Le célèbre émailleur Nicolas de Verdun aurait été aussi excellent fondeur, pour autant qu'on puisse encore, comme nous le pensons, adopter la théorie du célèbre archéologue allemand Otto von Falke et attribuer à ce maître le chandelier Trivulzio (3). La production anonyme de l'époque a laissé chez nous des œuvres comme le chandelier du type Samson des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, qui est reconnu à peu près universellement pour mosan. M. Erich Meyer estime que beaucoup de prototypes de chandeliers, d'aquamaniles et autres pièces du XIIe siècle furent créés en Lotharingie, puis imités ensuite en Allemagne (4).

*
* *

Après l'époque romane s'ouvre une période où les documents deviennent plus abondants et pour laquelle on peut se montrer plus affirmatif. Tout d'abord nous constaterons qu'au cours d'une période l'industrie du cuivre reste encore un monopole de la vallée de la Meuse, puis qu'au cours d'une seconde, elle essaime dans toutes nos provinces.

Si l'on s'en tenait à des théories admises, il n'y aurait plus lieu de tenir compte de Liège et de Huy.

Liège semble avoir été finalement éliminé de la compétition, parce que comme nous le dirons plus loin, son marché appartenait aux Hutois et aux Dinantais. Néanmoins, c'est là que l'on relève pour notre pays, la mention la plus ancienne de lames funéraires gravées, celle de l'évêque Hugues de

---

(1) J. Squilbeck, *Remarques nouvelles au sujet du chandelier pascal de l'Abbaye de Postel.* Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1950, p. 57-78.

(2) E. Theodore, *L'encensoir de Lille*, *Revue pratique de liturgie et de musique sacrée*, 1921. L'auteur en rectifiant une erreur en a commis une autre, celle d'attribuer l'encensoir à un atelier scaldien, t. IV, pp. 415-428.

(3) O. von Falke, *Der Bronzenleuchter des Mailander Doms*, Pantheon, t. VII, pp. 127-132 et pp. 196-202.

(4) E. Meyer, *Les origines de la technique du bronze dans la vallée de la Meuse*, in l'Art Mosan, Paris 1953, pp. 47-49 et *A Romanesque aquamanile in the Form of a Dragon.* Burlington Magazine, 1950, pp. 102-104.

Pierrepont (†1229) et celle de Jean d'Aps ou Eppes (†1238). En outre, un texte de 1428 cite à propos de l'église Sainte-Croix à Liège: *Ludovicus de Hamalia qui fecit aquilam cupream.* Jules Helbig croyait avoir retrouvé ce lutrin à Freeren. Sa thèse doit être abandonnée, mais il reste un témoignage en faveur de l'activité liégeoise dans le domaine de la fonte du cuivre. La colonne du perron emporté par Charles le Téméraire était de cuivre et non de pierre. D'autre part, selon O. Gueillot, des Liégeois victimes du sac de 1468, auraient fondé avec les Dinantais l'industrie du cuivre à Reims (1).

D'autre part, les églises de Liège étaient si riches en objets de laiton qu'elles durent créer des fonctions de « cuivriers », espèce de bedeaux, chargés originairement de faire briller le métal. Tardivement, au moins, ces artisans devinrent capables de fondre (2).

Henri Pirenne, affirme que dès le milieu du XIe siècle, Huy renonça complètement à l'industrie du cuivre (3). Nous doutons fort de l'exactitude de cette affirmation. Le roman de Guillaume de Dôle, dit encore au XIIIe siècle:

« A Huy, où l'on fait les chaudières » (4).

Pour sa part, M. Félix Rousseau constatant à son tour que la prospérité de Huy cesse d'être basée sur l'industrie du cuivre pour reposer sur celle de la draperie, ne situe pas le fait au XIIe, mais au XIIIe siècle, c'est-à-dire à la même période que pour la plupart des villes mosanes (5). Encore cette rectification est-elle entièrement suffisante? Tout au plus constate-t-on avec E. Poncelet, qu'au XIVe siècle les Hutois éprouvaient de la peine à empêcher les Dinantais de les supplanter sur le marché de Liège pour la vente des objets de cuivre (6). Au début du XIIIe s., Lambert le Cornu, dont le nom a probablement été inventé par Jean d'Oultremeuse, érigea sur le marché de Huy une fontaine monumentale de cuivre, dont le souvenir s'est transmis à travers les siècles (7). L'ordonnance prise le 15 juin 1462 par Philippe le Bon en vue de prohiber dans ses états la vente d'objets de cuivre fabriqués

(1) O. Gueillot, *La dinanderie et l'art du cuivre à Reims*, Travaux de l'Académie de Reims, t. CXXXII, 1913, pp. 1-41.
(2) E. Poncelet, *Les cuivriers du chapitre de Saint-Lambert à Liège.* Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, t. XXVII, 1936, pp. 1-29.
(3) H. Pirenne, *Les marchands batteurs de Dinant au XIVe et au XVe siècle.* Histoire économique de l'Occident médiéval. Tournai 1951, p. 524.
(4) F. Rousseau, *op. cit.*, p. 216.
(5) F. Rousseau, *op. cit.*, p. 215.
(6) E. Poncelet, *op. cit.*, p. 1.
(7) J. Destrée, *La Dinanderie sur les bords de la Meuse.* Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Congrès de Dinant 1903, t. II, Namur 1904.

en dehors de Dinant et de Bouvignes, nous semble dirigée contre Huy, qui aurait donc eu en ce moment des ateliers dont l'activité constituait une menace à ne pas dédaigner [1]. En 1466, Huy reçut un important contingent de batteurs dinantais échappés au massacre. Il en est certainement résulté un regain au moins temporaire pour le métier de la dinanderie. Toujours est-il que le Hutois Gérard Martini fut chargé en 1475 de couler, pour l'église Saint-Barthélemy à Liège, un lutrin et les colonnes pour soutenir les courtines de l'autel, œuvres disparues, mais signalées comme particulièrement remarquables [2]. En 1480, des marchands osterlins ayant introduit sur le marché du cuivre de mauvaise qualité, les Hutois s'unirent aux protestations des villes adonnées à l'industrie de ce métal [3]. A notre avis, Liège et Huy doivent donc entrer désormais en ligne de compte, quand on cherche à identifier l'origine de pièces de dinanderie.

Devant la pénurie d'informations certaines, nous sommes astreints à des déductions risquées. Le travail artistique du cuivre émerge d'une production industrielle et nous présumons qu'il y a eu partout la même relation entre les œuvres d'art et les pièces utilitaires. Nous risquons de nous tromper grandement, parce qu'à Liège, à Huy et à Namur, villes dont le niveau culturel et artistique était bien supérieur à celui de Dinant, le travail artistique pouvait atteindre une importance plus grande dans un développement industriel moindre. Il faut reconnaître que lorsque des textes font allusion à des cuivres provenant de Dinant, on les désigne bien rarement comme des œuvres d'art. La charte concédée par Henri de Gueldre le 14 décembre 1255 énumère exclusivement des *paieles* (poëles) et des *bachins* (bassins). Rares sont, par contre, les cas semblables à celui de 1448, où l'on cite un marchand de Rouen ayant contracté une dette envers un Dinantais pour un achat de chandeliers [4].

*

* *

Par la magie des mots, le terme dinanderie dont nous ne connaissons pas encore avec pleine certitude la signification primitive, a contribué grandement à la réputation de Dinant, comme centre de l'industrie du

---

(1) J. Borgnet, *Cartulaire de la ville de Bouvignes*, t. I. Namur 1862, pp. 121-124.
(2) J. de Chestret, *Chronique de Gilles Jamsen*. Bulletin de la Commission royale d'Histoire, 3e siècle, t. IX, p. 160.
(3) G. Van Doorslaer, *op. cit.*, t. IV, p. 7.
(4) D. Brouwers, *Cartulaire de la ville de Dinant*, t. VII. Namur, 1907, pp. 308-309.

cuivre [1]. Or, ce terme est d'origine récente. Tout au plus le rencontre-t-on à la fin du XIVe siècle, ou au début du XVe. Il ne devient fréquent qu'à l'époque du sac de la ville, c'est-à-dire, quand le semi-monopole dinantais va passer à l'état de souvenir historique.

Au début des recherches, A. Pinchart était attiré par deux pôles: Hildesheim et Dinant. Dans la suite, Joseph Destrée était mal qualifié pour réagir. Il était originaire de la région. Sa grande exposition de 1902 a été organisée à Dinant avec l'aide des autorités communales. Le congrès archéologique organisé en même temps invitait à mettre en relief le rôle de la localité. H. Pirenne lui-même, semble s'être laissé influencer par cette ambiance contre laquelle G. Kurth a été seul à réagir un an après [2].

Le plus ancien document susceptible de faire attribuer à Dinant une prépondérance dans le domaine de l'industrie du cuivre est une charte accordée en 1171 aux marchands de cette ville fréquentant les foires de Cologne, mais ce texte est-il pleinement significatif [3] ? Nous y apprenons uniquement qu'on avait contesté aux Dinantais les privilèges concédés aux autres marchands mosans et qu'ils ne purent produire leur copie de la charte de 1103. On leur accorda satisfaction, mais à vrai dire on ne peut déterminer avec certitude s'il s'agissait d'un droit ou d'une faveur. Les chartes d'Adolphe d'Altena, archevêque de Cologne (13 février 1203) et de son successeur Thierry de Heinsberg (1211) prouvent par contre les progrès réalisés par Dinant [4]. Il semblerait, en effet, qu'au début du XIIIe siècle, les Liégeois et les Hutois n'auraient plus eu grand intérêt à solliciter, en même temps que les Dinantais, le renouvellement des privilèges accordés sur le marché de Cologne aux marchands mosans, mais il faut reconnaître qu'il s'agit d'une argumentation *a silencio* donc assez fragile. L'histoire a été systématiquement interprétée dans un sens favorable à Dinant. En 1171, les Dinantais aspirent à être mis à

---

(1) Le texte le plus significatif est tiré des mémoires de Commynes où l'on lit « dinanderies qui sont pots et poêles et choses semblables ». De cette façon l'application du terme à des objets liturgiques ou de décoration ne serait pas établie, du moins pour le XVe siècle. Dans l'usage contemporain, dinanderie signifie couramment travail en laiton martelé ou estampé. Les archéologues comme Joseph Destrée ont réagi contre cette restriction apprtée au sens du mot ancien. Ils ont eu vraisemblablement raison, dans le sens qu'on avait besoin du terme, mais leur interprétation présente peut-être la faiblesse de ne pas être historiquement fondée.

(2) G. KURTH, *op. cit. passim.* On peut constater dans la pensée d'Henri Pirenne une évolution due à l'influence d'archéologues. Tout d'abord, dans son Histoire de la Constitution de Dinant (1895) il situe tardivement la disparition de l'industrie du cuivre à Huy, puis jugeant moins personnellement il déplace le fait sans preuve et en contradiction avec des documents certains.

(3) ST. BORMANS, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. I, Namur 1880, p. 19-21 et A. PINCHART, *op. cit.*, p. 314.

(4) ST. BORMANS, *op. cit.*, t. I, pp. 27-30 et pp. 30-32.

Cologne sur pied d'égalité avec les Liégeois, les Hutois et les Namurois et aucun historien n'a mis en doute le fait qu'ils auraient reçu en 1103 une charte analogue à celle concédée aux autres villes. En fait, les Dinantais sont cités en 1104 dans le tarif du tonlieu de Coblence, mais cependant, si l'on raisonnait de cette façon, on pourrait supposer que Liège, Huy et Namur ont reçu aussi une charte à Cologne en 1204 et 1211. De même, les diplômes de 1204 et 1211 stipulant que les exemptions dinantaises à Cologne remontaient à l'époque de Charlemagne, A. Pinchart a déclaré qu'il s'agissait d'un hommage sans signification à de bons voisins, mais il a fait ainsi état de son postulat, selon lequel l'industrie du cuivre dans la vallée de la Meuse ne peut avoir été antérieure à l'ouverture de la fonderie d'Hildesheim par l'évêque Bernward (993-1033). Par contre, les autres historiens ont retenu le témoignage en faveur de la haute antiquité de l'industrie caractéristique de Dinant. Comment les Colonais auraient-ils pu après quatre siècles se rappeler que c'étaient des Dinantais et non des Liégeois, des Hutois et des Namurois qui exerçaient alors chez eux des transactions sur le cuivre ouvré ou à l'état de minerai? A notre avis, il convient uniquement de retenir un témoignage global en faveur de l'industrie mosane du cuivre.

Néanmoins nous assistons ensuite à une indéniable ascension de l'industrie dinantaise du cuivre. Le tarif du tonlieu de Damme, établi en mai 1252 par Marguerite, comtesse de Flandre et de Hainaut, avec Gui de Dampierre, son fils, fait mention des objets de cuivre fabriqués à Dinant et autres lieux. Ainsi donc seule cette ville méritait d'être citée nommément, mais les autres, comptaient encore (1). Un dicton contemporain dit ailleurs: « De l'évesche de Liège et dela entor viennent toutes les œuvres de cuivre et de batterie ». Henri de Gueldre, évêque de Liège concède le 14 décembre 1255 aux batteurs dinantais une charte significative quant à l'importance de ce métier (2).

Généralement on attribue la prospérité de Dinant avant la catastrophe de 1466 à la supériorité professionnelle de ses batteurs de cuivre. Cependant, les faits sont susceptibles d'une interprétation plus nuancée. Les Dinantais étaient doués de deux qualités précieuses. Ils ne redoutaient pas les périls des voyages lointains; en outre, leur sens des affaires leur avait inspiré de réunir les capitaux de plusieurs entreprises pour pouvoir brasser des affaires plus importantes et plus risquées. Le commerce dinantais d'importation et d'exportation portait sur une foule d'articles, drap, laine, cuir, fourrures et

(1) A. Pinchart, *op. cit.*
(2) A. Pinchart, *op. cit.*, pp. 483-485, Charte de 1255.

non seulement sur le cuivre à l'état de minerai pour l'importation et de pièces ouvrées pour l'exportation. Au moment où elle périclitait dans les autres villes mosanes, l'industrie du cuivre fut sans doute sauvée à Dinant par les marchands voyageurs.

A une époque difficile à préciser, Dinant parvint à s'assurer les privilèges accordés aux marchands de la Hanse teutonique, mais ce fait ne semble pas antérieur au milieu du XIVe siècle et a été amplifié. Toutes les villes commerciales du Moyen Age, notamment Huy, participaient à des associations de ce genre. Dans le cas de Dinant, on a relevé avec admiration l'éloignement du centre de la confédération et la différence de langue. On pourrait insinuer que Dinant, ville assez particulariste avait dû chercher assez loin ses associés. D'autre part, selon Henri Pirenne, l'appartenance à la Hanse n'a jamais entraîné pour Dinant de pleins effets. Elle nous semble plutôt constituer une espèce d'assimilation limitée à l'accès du *Stahlhof* de Londres ([1]).

En 1348, la ville de Dinant reçoit une nouvelle constitution fixant à trente le nombre de ses jurés. Pour éviter des conflits, il est stipulé que neuf seront choisis parmi les bourgeois (dans le sens restrictif de gens aisés) neuf parmi les batteurs et douze parmi les gens des autres métiers ([2]). A notre avis, cela exclut la thèse d'une population en majeure partie adonnée au travail du cuivre. Le dosage semble avoir une base sérieuse parce que lorsqu'en 1527 on réduit le nombre des jurés à vingt et un, il en accorde six aux bourgeois, six aux batteurs, neuf aux petits métiers, ce qui fait tenir compte du déclin de l'industrie du cuivre (réduction d'un tiers dans un cas et d'un quart dans l'autre ([3]). Pour ne pas tomber d'une exagération dans une autre, notons que la proportion de batteurs dans la population active de Dinant, est un fait unique, qui ne se retrouve dans aucune autre ville.

Le 11 mars 1411, Jean de Bavière, élu de Liège, accorde un statut aux batteurs ([4]). D'Alexandre Pinchart à Henri Pirenne, les historiens n'ont cessé de mettre en relief l'intérêt de cette concession, en effet très importante au point de vue de l'évolution sociale, mais qui n'a aucune signification pour l'histoire de l'art. C'est un fait économique comparable au rôle politique des foulons à Gand, mais il ne nous apprend rien dans le domaine culturel.

([1]) H. Pirenne, *Dinant dans la Hanse teutonique*, dans Histoire économique de l'Occident médiéval. Tournai, 1951, p. 513. Notons que des Liégeois et des Hutois fréquentaient l'Angleterre au XIIIe s.
([2]) Charte 1348.
([3]) Charte 1527.
([4]) St. Bormans, *Cartulaire de la ville de Dinant*, t. I. Namur 1881, p. 15.

Le même prélat règle en juillet 1414 la vente des marchandises, mais ce fait relève surtout de l'histoire économique et sociale (1).

En 1466, Charles le Téméraire assiège la ville et la détruit. Commentant ce désastre, un contemporain J. Du Clercq relate que Dinant passait pour la plus riche et la plus marchande des villes situées au nord des Alpes (2). Il ajoute, *les fourmes des batteurs en métal valloient plus de cent mille florins du Rhin* (3). L'indication pourrait devenir particulièrement précieuse si l'on parvenait à préciser le sens du mot « forme ». Celui qui vient immédiatement à l'esprit est celui de matrices, mais précisément on n'est pas encore parvenu à attribuer à Dinant des pièces estampées. D'autre part, « forme » pourrait signifier des creux préparés pour les fontes ou les modèles à reproduire. A la rigueur, on pourrait imaginer des espèces de gabarits pour forger les chaudrons, mais la vraisemblance est très minime. De cette façon, il serait prouvé que Dinant produisait sur une grande échelle des œuvres d'art, telles que des chandeliers, des lutrins, etc. Il est à noter que ces formes devaient être en matière périssable, puisqu'elles n'ont pas résisté à l'incendie. Or, les modèles pour la fonte au sable étaient vraisemblablement taillés dans du bois.

La population est décimée, mais de nombreux rescapés échappent au massacre. Il est fort probable qu'un exode avait précédé l'investissement de la place, parce que la ville était en proie à des divisions violentes. La classe riche de la population souhaitant un compromis avec le duc de Bourgogne, se sentait menacée par l'agitation régnant dans les IX métiers. Les familles qui dirigeaient les entreprises, avaient probablement dissocié leur sort de celui des partisans de la résistance sans limites. On voit naître ainsi une politique du cuivre poursuivie avec constance jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Le prince-évêque de Liège tente de ramener à Dinant les rescapés réunis à Huy, à Liège et dans d'autres villes de ses états. Le 20 mai 1470, des batteurs rentrés à Dinant sollicitent l'intervention du prince-évêque pour être autorisés à reprendre leur place au *Stahlhof* de Londres (4). En 1472, la cité commence sérieusement à relever ses ruines (5). Preuve de ce que nous avons avancé, le commerce a été moins frappé que l'industrie et Gauthier Chabotteau obtient

(1) Recueil des ordonnances de la principauté de Liège, 1ère série, p. 443.
(2) J. DU CLERCQ, *Mémoires*, édition F. de Reiffenberg. Bruxelles 1823, t. IV, p. 281.
(3) IDEM, *ibidem*, p. 283.
(4) H. PIRENNE, *op. cit.*, p. 519.
(5) D. BROUWERS, *La reconstruction de Dinant à la fin du XVe siècle*. Mélanges Kurth, Liège 1908, t. I, pp. 205-212.
(6) ST. BORMANS, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. III, Namur 1882, pp. 84-85.

en 1487 de l'empereur Maximilien, la permission de suppléer à l'insuffisance de la production locale en achetant pour son commerce des pièces fabriquées à Bouvignes (1). D'autre part, les souverains des Pays-Bas veulent s'assurer définitivement le bénéfice du déplacement d'une industrie très rémunératrice. Ils portent une attention constante à la dinanderie, non seulement en faveur de leurs sujets, mais même en faveur de ceux du prince-évêque de Liège. Ainsi en 1523, Charles-Quint favorisera-t-il encore les exportations de Dinant (2). Le geste n'a d'ailleurs rien de paradoxal, puisque le 15 juin 1462, Philippe le Bon, l'ennemi prétendûment implacable de Dinant lui avait assuré ainsi qu'à Bouvignes, le partage d'un monopole (3). De même, le souvenir de la tragédie de 1466 n'avait pas empêché Maximilien de renouveler le 26 août 1494, cette charte ducale de 1462 (4). L'essentiel était de favoriser la vente des calamines domaniales du Limbourg.

Malgré son relèvement, Dinant ne parvient pas à renflouer sa compagnie d'Angleterre, mise laborieusement en liquidation. Nous assistons cependant en 1527 à une curieuse tentative. Jacques Henry, conseiller de la ville, se fait décerner une espèce de brevet de citoyenneté pour se rendre à Londres et y bénéficier des privilèges des hanséates (5). En 1554, un édit impose aux batteurs l'apposition d'une marque personnelle sur leurs œuvres (6). En 1583, André Pattenier sollicite l'autorisation d'ériger dans l'enceinte de la ville une fabrique de fil de laiton (7). On lui oppose un refus en raison des privilèges corporatifs. Aussi tard que vers 1600, on voit encore les échevins de Dinant demander des sanctions contre les batteurs désireux de s'expatrier et de transporter leurs ateliers en dehors de cette ville (8). On se demande ce qu'il restait à sauver, mais on suivait une tradition. En 1455, on avait poursuivi des Dinantais fugitifs pour qu'ils ne puissent communiquer les secrets locaux de fabrication. Le déclin s'accentue de plus en plus de sorte qu'en 1717, le métier des batteurs ne parvient plus à trouver des titulaires pour occuper tous les postes de dignitaires de la corporation et obtient l'autorisation de combler les vides par l'élection de bourgeois étrangers à son activité (9).

---

(1) D. Brouwers, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. viii. Namur 1908, p. 190.
(2) St. Bormans, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. iii. Namur 1881, pp. 378-378.
(3) L. Lahaye, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. iv. Namur 1891, pp. 218-221.
(4) J. Borgnet, *Cartulaire de la Commune de Bouvigne*, t. i. Namur 1862, pp. 121-124.
(5) D. Brouwers, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. viii. Namur 1908, p. 190.
(6) St. Bormans, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. iii. Namur 1882, pp. 378-379.
(7) L. Lahaye, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. iv. Namur 1891, pp. 218.
(8) L. Lahaye, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. iv. Namur 1891, pp. 295-296.
(9) D. Brouwers, *Cartulaire de la Commune de Dinant*, t. vii. Namur 1907, pp. 102-105.

Les archives dinantaises ayant été détruites à plusieurs reprises, nous avons conservé pour le Moyen Age peu de noms de batteurs installés dans cette ville. Nous ne sommes bien renseignés que sur les familles d'exportateurs et sur les batteurs qui se sont expatriés. On en relève jusqu'à Lyon et dès la fin du XIII[e] siècle. Les textes les plus significatifs se rapportent à des commandes livrées à l'extérieur. Ainsi Jehan Josès fondit-il en 1372 le chandelier pascal de la basilique Notre-Dame de Tongres à peu près contemporain du célèbre lutrin, signé par le même artiste, mais non daté. Quatre chandeliers furent livrés, en outre, dix-neuf ans plus tard par le même Dinantais [1]. On peut attribuer avec beaucoup de vraisemblance à Dinant les lutrins d'Houffalize, de l'église Saint-Etienne et du Musée Correr à Venise [2]. Le chandelier pascal de la cathédrale de Gênes pourrait difficilement être dissocié de ce groupe (fig. 4, 5 et 6). Nous savons en outre qu'on coulait à Dinant des chandeliers monumentaux ornés semblablement des symboles des quatre évangélistes. Cependant ce type a été repris par Tournai, et en plus de l'idée ce nouveau centre peut avoir emprunté jusqu'à un certain point le style des Dinantais.

Pour la suite, nous en sommes réduits à recueillir des textes relatifs à des œuvres détruites, comme celles de Colard Josès à Champmol (entre 1386-1390) et celles de Jean Dubois (vers 1380). Le XVI[e] siècle nous laisse encore dans la même incertitude mais au suivant, les artisans commencent à signer parfois leurs œuvres. Léonard Dussart (ou Dusart) a été particulièrement coutumier d'apposer son nom sur des plats (Bruxelles M.R.A.H.), des lampes de sanctuaire (Namur) et des rafraîchissoirs (Bruxelles, Namur et Anvers), Louis Mathieu a battu une lampe de sanctuaire signalée en 1903, mais non retrouvée depuis. Les frères Nalinnes, cumulant la profession d'orfèvre et celle de dinandier, se sont taillé une réputation brillante par les portes du chœur de l'église de Fosses (1756) et une lampe de sanctuaire à l'église de Bouvignes (1765).

Ces œuvres certaines ne sont pas extrêmement nombreuses, mais elles autorisent, jusqu'à preuve du contraire, à attribuer à Dinant une notable supériorité dans le domaine du martelage.

---

(1) L. Paquay, *Jehan Josès et les dinanderies de la Collégiale de Tongres*. Leodium, 1903, pp. 142-146.
(2) J. Squilbeck, *Les Lutrins dinantais de Venise et de Gênes*. Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, t. XXI, 1941, pp. 317-356.

Cette ville ne jouit cependant pas d'une semblable supériorité pour les œuvres coulées. Les chandeliers de Nicolas Bello (1629) et d'Hubert Grognar, à la Collégiale Notre-Dame, n'offrent aucune originalité et ne sont pas exempts de défauts (1).

Il est assez paradoxal de devoir attendre les deux derniers siècles d'activité de la corporation dinantaise, c'est-à-dire la période d'un incontestable déclin pour faire l'éloge de sa production, mais il est possible que la décadence industrielle de la cité mosane ait permis aux batteurs de consacrer leur temps à des travaux richement ornés. En 1622, le chef-d'œuvre exigé à Dinant des candidats à la maîtrise dans la corporation de batteurs consistait, soit en une statuette de saint Lambert ou de saint Perpète, soit en une paire de chandeliers ou une clochette. H. Pirenne admirait ce fait, estimé par lui remarquable en raison de la décadence du métier à l'époque. En réalité, la mesure indique peut-être une préoccupation nouvelle (2) celle d'établir une distinction dans un métier éprouvé par une crise. Aux uns, on demandera une pièce de maîtrise de caractère nettement artistique: une statuette de saint et aux autres un travail plus courant: des chandeliers ou une clochette.

*

* *

Dans les pages précédentes, nous avons déjà énoncé la thèse de l'origine très ancienne du travail du cuivre à Namur, qui serait antérieure à 1104, mais pour les périodes plus récentes les renseignements ne sont pas très abondants. Un fléchissement se serait manifesté au XIIIe siècle, quand les villes de la vallée de la Meuse perdirent les avantages de leur situation sur une voie de grand passage pour les échanges commerciaux. En 1338, Jean de Flandre, comte de Namur octroya une charte aux batteurs de cuivre de sa capitale (3). Cependant environ un siècle plus tard, cette corporation avait besoin de se rénover en ouvrant ses rangs à des Bouvignois. Ce fut d'ailleurs une cause de difficultés. Ainsi les échevins de Bouvignes intentèrent en 1456 un procès parce que les Namurois avaient commencé l'extraction de la derle à Bouges (4). La tentative de ranimer le métier à Namur semble avoir avorté,

(1) E. Hayot, *La collégiale Notre-Dame à Dinant, Bulletin de la Commission Royale des Monuments*, t. II, 1950, pp. 67-68.
(2) H. Pirenne, *Histoire de la constitution de la ville de Dinant au moyen âge, Villes et institutions urbaines.* Paris et Bruxelles, 1939, t. II. p. 85.
(3) Namur, charte 1338 des batteurs.
(4) J. Borgnet, *Cartulaire de la Commune de Bouvignes*, t. I. Namur 1862, p. 121-124.

puisque Philippe le Bon ne semble pas s'être soucié du métier de cette ville dans son ordonnance du 15 juin 1462 (1). Pour en justifier l'application, il fallait un nombre élevé d'artisans intéressés. Par contre, quand environ un mois après le sac de Dinant les batteurs de cette ville obtinrent, le 15 septembre 1466, l'autorisation d'installer leurs nouveaux ateliers à Namur (2), le 29 octobre suivant le duc de Bourgogne jugea nécessaire d'édicter un règlement corporatif (3). La corporation devait donc être en pleine décadence, puisque ses privilèges étaient tombés en désuétude. Ce renouveau semble aussi avoir été en grande partie éphémère et la plupart des réfugiés dinantais reprirent le chemin de leur ancien foyer. Cependant, une branche des Aux-Brebis, des Charpentiers et des Salmiers, ces familles de grands négociants en objets de cuivre, restèrent fidèles à leur nouvelle résidence. Néanmoins on voit les échevins approuver le 10 décembre 1471 de nouveaux statuts (4) qu'il conviendra déjà de modifier en 1498 (5), mais entretemps, le 30 décembre 1491, il fallut interdire aux chefs d'entreprise de faire travailler hors la ville (6). C'est le fait universel des patrons qui commencent dès cette époque à rechercher dans les campagnes une main d'œuvre à vil prix, mais aussi l'indice que les négociants dinantais faisaient travailler leurs anciens concitoyens. Néanmoins Namur resta jusqu'à la fin de l'Ancien Régime un centre de la batterie. Le 29 juillet 1589, Philippe II octroya – il vaudrait peut-être mieux dire imposa – aux batteurs de Namur de la calamine du Limbourg et décréta le marquage des œuvres manufacturées (7). Le 20 août 1611 les archiducs réorganisèrent une fois de plus le métier (8). En 1623, Namur devait offrir de belles perspectives aux batteurs, parce que six maîtres dinantais portant des noms connus dans les annales du métier, à savoir: Jean Pierson, Nicolas Bellot, Jacques Baré, Bertrand de Wespin, Pierre Chaboteau et François Grognart, offrirent de quitter leur ville et de se fixer à Namur, comme l'avait fait précédemment Jean de Franchimont (9). En 1643 fut finalement arrachée au pouvoir central l'autorisation d'établir des moulins batteurs

(1) J. Borgnet, *op. cit.*, p.p. 121-124.
(2) St. Bormans, *Cartulaire de la Commune de Namur*, t. i. Namur 1876, pp. 114-117. Voir aussi pp. 118-120 et pp. 121-123.
(3) St. Bormans, *op. cit.*, t. i, pp. 123-140.
(4) D. Brouwers, Cartulaire de la commune de Namur, t. iv, Namur, 19 - pp. 257-259.
(5) D. Brouwers, *op. cit.*, t. iv, pp. 271-272.
(6) D. Brouwers, *op. cit.*, t. iv, pp. 267-268.
(7) D. Brouwers, *op. cit.*, t. iv, p. 142.
(8) V. Brants, *Recueil des Ordonnances des Pays-Bas*. Bruxelles 1912, t. ii, p. 106.
(9) F. Courtoy, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*. Annales de la Société Archéologique de Namur, t. xxxiv, 1920, p. 245.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 2. – Lutrin. xv[e] siècle et xvii[e] siècle

Namur, Cathédrale Saint-Aubain

sur le territoire du comté de Namur (1). Au XVIII[e] siècle le métier décline progressivement. Il ne subsiste plus une véritable organisation corporative. On crée quelpues petites entreprises de caractère industriel (2). Cependant, en 1808 le préfet de l'Ourthe constate que le laiton n'est plus travaillé dans son département, tandis qu-il l'est encore à Namur. Il s'indigne de cette situation qu'il considérait comme anormale (3).

Il est donc établi que Namur a occupé longtemps une place importante dans l'histoire de la dinanderie. Malheureusement comme on a négligé ce fait, on n'est guère avancé pour l'identification des pièces provenant de ce centre. La cathédrale Saint-Aubain nous offre cependant une riche série de lutrins, dont au moins un présente un grand intérêt. Son pied a été refait au

(1) J. Borgnet, *Cartulaire de la Commune de Bouvignes*, t. ii. Namur 1862, pp. 161-167.
(2) E. del Marmol, Notes sur quelques industries namuroises aux xvii[e] et xviii[e] siècles. Annales de la Société archéologique de Namur, 1886, p. 245 et s.
(3) E. Helin et G. Hansotte, *Les industries liégeoises en 1802*, Bulletin de la Société royale «Le Vieux Liège», t. v, n° 125, 1959, p. 370.

XVIIe ou au XVIIIe siècle, mais l'aigle est caractéristique du XVe siècle (1) et constitue, en outre, une des créations les plus heureuses dans sa catégorie (fig. 2). L'église Saint-Loup à Namur possède dix grands chandeliers d'un type très original (fig. 3), dont huit sont des copies du XIXe siècle et deux prototypes originaux coulés vers 1640 par Joseph Feraye, dont le nom s'orthographiait aussi parfois Feraie ou Feraille (2). Nous ignorons encore si ce Joseph Feraye était natif de Namur ou s'il venait d'une autre localité, soit de Dinant, soit de Bouvignes, mais son atelier avait incontestablement son siège à Namur. Ces œuvres sortent des poncifs habituels du temps et révèlent un effort de création. Avant la première guerre mondiale, la collégiale Saint-Nicolas de Dixmude possédait un chandelier absolument identique à ceux de Saint-Loup à Namur. D'autre part, une publication récente a attiré notre attention sur une paire de chandeliers identiques conservés à l'église paroissiale de Nil-Saint-



Fig. 3. – J. Ferraye
Chandelier (XVIIe siècle)

Namur, Eglise Saint-Loup

(1) F. COURTOY, *L'ancienn église des Jésuites à Namur, actuellement Saint-Loup*. Annales de la Société archéologique de Namur, t. 42, 1936, p. 247.

(2) Comte JOS. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *A propos des dinanderies conservées en Brabant*. Le Folklore brabançon, no 134, juin 1957, p. 35 du t.à.p. et fig. 17.

Vincent (1). On peut présumer que des deux œuvres sont sorties de l'atelier de Joseph Feraye, parce que leur inscription établit qu'elles constituent un don fait en 1648 par un habitant de Namur, J. Zualart. A ces chandeliers se rattachent incontestablement des chenets du même style. L'atelier de Joseph Feraye peut donc avoir joué un rôle relativement considérable mais on ne pourra l'affirmer qu'après des recherches complémentaires.

*
* *

Nous serions enclin à attribuer une origine très ancienne au métier des batteurs de Maëstricht, ville faisant actuellement partie des Pays-Bas, longtemps annexée au Brabant et relevant culturellement du Pays de Liège. Si les grandes plaquettes du trésor de la cathédrale représentant des anges sont d'origine locale, comme tout semble l'indiquer, nous aurions raison puisqu'elles sont du XIIe siècle. La notoriété de ce centre vient cependant d'Aert van Tricht, auteur des fonts baptismaux de Bois-le-Duc (1492) et du tref de Saint-Victor à Xanten (1507). On sait en outre, qu'il avait exécuté un chandelier à sept branches pour les récollets de Maëstricht. Son activité empiète sur le XVIe siècle. En effet, le 29 novembre 1512, il est payé pour la réfection des chandeliers du maître-autel de la cathédrale Saint-Lambert à Liège.

Joseph Destrée donnait à ce centre les lutrins de Freeren et de Venray (2e m. XVe s.) (2), mais il ne s'agit, en fait, que d'une hypothèse éphémère que son auteur a vite abandonnée (3). A notre avis, il serait acceptable de songer à une attribution à Liège. Le tabernacle de Bocholt, si difficile à ranger dans la production d'une région ou d'un centre connu, pourrait être de Maëstricht. L'empreinte d'un plomb de pèlerinage représentant une tête d'évêque a été relevée sur les fonts baptismaux de Berghem en Suède, 1418 (4). Il s'agit peut-être de l'effigie du patron de Maëstricht.

*
* *

(1) F. Courtoy, *La Cathédrale Saint-Aubain.* Inventaire des Monuments et œuvres d'Art de la Province de Namur, t. I. Namur 1943, p. 16.
(2) E. Poncelet, *op. cit.*, p. 12.
(3) Jos. Destrée, *Exposition de dinanderies tenue à Dinant en* 1903. Guide du Visiteur, 3e édition. Namur 1904, p. 80.
(4) Jos. Destrée, *La dinanderie sur les bords de la Meuse.* Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Congrès de Dinant 1903, Annales Namur 1904, t. II, pp. 777-780.
(5) Carl R. af Ugglas, Till den Medeltida Brons Gjutningens Historia i Sverige, Kungl. Vitterhets Historie och Antik Vitets Akademiens Hand. t. 55, pp. 132-133.

Dans l'histoire de notre industrie du cuivre, Bouvignes prend chronologiquement rang immédiatement après les autres villes de la Meuse. En 1265, on cite déjà parmi les revenus de Guy de Dampierre, comte de Namur, l'exploitation d'une derlière située à Andoy et où s'approvisionnaient les batteurs de Dinant et de Bouvignes ([1]). On a donc généralement assigné une origine trop récente à ce métier. Au cours du dernier quart du XIII[e] siècle surgissent les premières manifestations de la haine entre Dinant et Bouvignes, indice certain d'une opposition de leurs intérêts. En 1296, une organisation corporative complète avait déjà été mise sur pied ([2]). Le 7 juin 1328, Jean I[er], comte de Namur, concède au métier l'exploitation de la derlière d'Andoy, qui sera remplacée dans la suite par celle d'Andenne ([3]). Le métier est réformé en 1375 par le comte Guillaume I[er] de Namur ([4]). Ce centre sera ensuite bénéficiaire de l'unification bourguignonne qui lui assura la calamine du Limbourg. Bouvignes jouissait ainsi d'une supériorité sur Dinant ([5]). En 1472 la majorité des habitants s'adonnaient au métier, mais comme pour augmenter la similitude avec Dinant, la cité paya cher en 1544 sa résistance héroïque à Henri II de France et fut rasée ([6]). Donnant un noble exemple de charité, les Dinantais recueillirent les survivants, mais le pouvoir central voulut rétablir sans retard, leur industrie, parce qu'elle utilisait les calamines du Limbourg, appartenant à la couronne. Charles-Quint tenta immédiatement de relever Bouvignes; son fils Philippe II fut plus heureux dans ses efforts. Deux familles rivales régirent dès lors la batterie; les Chaboteau et les Nassogne ([7]). Vers 1628, le déclin se manifesta à nouveau et se précipita ([8]). On lui assigne pour cause le regain de prospérité constaté à ce moment à Dinant, mais en réalité c'est peut-être Namur qui enlevait les commandes. En 1717, J.F. de la Hamaide élabora le projet d'ouvrir à Bouvignes une nouvelle manufacture de cuivre, mais on ignore le sort de cette tentative ([9]). En 1740, il n'y a plus trace de fonderie dans la ville.

([1]) A. PINCHART, *op. cit.*, p. 497.
([2]) J. BORGNET, *Cartulaire de la Commune de Bouvignes*, t. I. Namur 1862, p. XXXV.
([3]) J. BORGNET, *op. cit.*, t. I, pp. 40-41.
([4]) J. BORGNET, *op. cit.*, pp. 50-55.
([5]) A. HENRI, *Les batteurs en cuivre de Bouvignes*. Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Congrès de Dinant 1903, Namur 1904, p. 830.
([6]) A. HENRI, *op. cit.*, p. 833.
([7]) A. HENRI, *op. cit.*, p. 843.
([8]) A. HENRI, *op. cit.*, p. 846.
([9]) A. HENRI, *op. cit.*, p. 851.

Il serait bien difficile de porter un jugement de valeur sur la production du métier de Bouvignes. Nous pouvons affirmer qu'au XVe siècle, il usait de méthodes totalement différentes de celles en usage à Dinant. En effet, Philippe le Bon éprouva en 1466, le besoin de se justifier d'attirer à Namur et non à Bouvignes les batteurs dinantais échappés au massacre. La raison alléguée était que «les ouvraiges de batrye que l'on faisoit audit lieu de Dynant estoient autres et d'autre façon que ceulx que l'on fait et œuvre en nostre ville de Bovingnes» (1). Cependant, le statut corporatif de 1376 montre que les batteurs bouvignois étaient répartis en trois branches vouées à la fabrication des chaudrons, des poêles et des bassins, donc à des activités à but essentiellement utilitaire et semblables à celles des Dinantais (2). On ne sait donc que penser. Les archives de Bouvignes sont relativement riches, mais elles n'ont pas été dépouillées systématiquement. Il ne semble cependant pas y avoir grand espoir d'y trouver la mention de nombreuses œuvres d'art.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 4. – Plat portant le poinçon de Bouvignes XVIIe siècle

Vlierzele, Eglise paroissiale

De cette façon, il y a peu de témoins de la production de Bouvignes. L'église Saint-Brice à Tournai possède une paire de chandeliers signés en 1642 par Pierre Chaboteau, mais ce fondeur avait émigré sur les rives de l'Escaut. L'église de Bouvignes offre à nos yeux un fort beau lutrin que l'on tente d'attribuer

(1) A. Henri, *op. cit.*, p. 851.
(2) J. Borgnet, *Cartulaire de la Commune de Namur*, t. III. Namur, p. 122.

à Antoine de Nassogne (XVIIe siècle), mais il n'y a là qu'une hypothèse simplement très vraisemblable (1). La lame funéraire du même maître, conservée à quelques pas de là, doit normalement avoir été gravée dans son propre atelier mais malheureusement le travail ne présente rien de caractéristique pour permettre des rapprochements.

En 1589, le poinçonnage des objets de cuivre fut rendu obligatoire à Bouvignes, malheureusement l'ordonnance ne décrit pas la marque de la ville (2). On a retrouvé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles un plat portant parmi d'autres poinçons un lion rampant accosté de la lettre B (3). L'analogie avec l'actuel blason communal est incontestable et la lettre B limite encore les possibilités de doute. En effet, Bruges marquait de la lettre B, Bruxelles qui aurait pu adopter le lion du Brabant, lui a préféré le Saint-Michel. On ne voit guère d'autres villes adonnées au travail du cuivre et dont le nom commence par la seconde lettre de l'alphabet. L'exposition a fait découvrir à Vlierzele, un second plat du même style (fig. 4) et marqué de la même façon (4). Pour autant que l'on puisse faire état de deux exemples seulement, la production de Bouvignes au XVIIe siècle aurait été inférieure à celle de Dinant.

*
* *

Les origines du métier des batteurs à Tournai semblent se situer au dernier quart du XIIIe siècle, mais il s'agit vraisemblablement de débuts modestes (5). Au XVe siècle, cette industrie prend une importance suffisante pour que les échevins doivent édicter des ordonnances corporatives en 1414 et 1423. Au XVIe siècle elle est encore florissante, mais au XVIIe siècle le déclin se manifeste. Au siècle suivant, le laiton est remplacé par le bronze et assure la prospérité de la maison Lefèbvre-Catters.

A Dinant et à Bouvignes, les œuvres d'art émergent d'une production utilitaire. A Tournai, on distingue moins le côté industriel du métier, bien que l'on y comptait aussi des chaudronniers et fondeurs de pots. Ce centre

---

(1) Jos. Destrée, *La dinanderie sur les bords de la Meuse*. Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Congrès de Dinant 1903, Namur 1904, p. 803.

(2) J. Squilbeck, *Le poinçonnage des objets de bronze et de laiton*. Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XXI, 1952, p. 4.

(3) J. Squilbeck, *op. cit.*, p. 10.

(4) A. Jansen et P. Baudouin, *Tentoonstelling Koper en Brons*. Anvers 1957, p. 62, nº 359.

(5) Nous ne nous attarderons pas longuement à ce centre, non pas que le sujet manque d'importance, mais parce que les archives de Tournai ont été en majeure partie détruites en 1940 et qu'ainsi les recherches sont à peu près closes.

s'était assuré un vaste marché s'étendant en Flandre et en Brabant et surtout dans l'actuel Nord de la France, jusqu'à Paris et même des œuvres tournaisiennes furent exportées jusqu'en Bourgogne. C'est aussi le centre auquel on peut attribuer avec le plus de certitude des œuvres de l'époque gothique, comme les lutrins des églises de la ville et de la région environnante. Tournai pouvait exporter facilement par Bruges. Les dinanderies suivirent certainement le même chemin que ses fonts baptismaux à l'époque romane et que ses lames funéraires en pierre gravée à l'époque gothique.

Deux dinandiers ont illustré cette corporation: Guillaume Lefèvre, reçu bourgeois en 1429 et mort en 1476, dont nous avons heureusement conservé beaucoup d'œuvres: fonts de Hal, chandelier de Saint-Ghislain, actuellement à Bruxelles, et Gilles de Grimaumont, très apprécié en France, mais dont aucune œuvre n'a été identifiée.

Un des titres de gloire du métier de Tournai est la production des lames de cuivre gravées. On n'a pas assez mis en relief ce fait. Les archives nous ont transmis le nom de nombreux tombiers tournaisiens. Il existe un style local pour leurs œuvres. Cependant comme le sujet est vaste il n'a pu être traité ici.

*
* *

Le premier dinandier dont les archives de Bruxelles ont conservé le souvenir est Henri à Trajecto, cité en 1333. Ce ne serait donc pas un Dinantais, mais un Maëstrichtois qui aurait introduit le métier dans la future capitale (1). La destruction des archives lors du bombardement de 1695 ne nous permet pas de suivre les progrès de la corporation. Par contre, nous pouvons citer des noms illustres, Jacques de Gerines, souche d'une famille et auteur de tombeaux, hélas tous détruits. Il est vraisemblablement l'auteur des célèbres statuettes du Rijksmuseum d'Amsterdam. Renier I et II van Naehenhove, dits van Thienen se sont illustrés par des travaux exceptionnels, comme le chandelier pascal de Léau (1482-1483) et le tombeau de Marie de Bourgogne à Bruxelles (2). Martin van Rhode, auteur du Saint-Michel de l'Hôtel de ville (1455) était vraisemblablement un chaudronnier, ce qui ne l'empêche pas d'avoir réalisé un chef-d'œuvre. Dans la suite le métier a lentement périclité à Bruxelles. Le 2 juin 1507,

---

(1) J. Squilbeck, *Les arts du métal à Bruxelles*. Bruxelles au xve siècle. Bruxelles, 1953, pp. 262-271.
(2) J. Duverger, *Van Thienen* in M. Thieme et F. Becker, *Algemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. xxxii, 1929, p. 31.

on déclare qu'il n'y a plus de batteurs de cuivre dans la ville (1). Peut-être s'agit-il d'une éclipse passagère due à une crise temporaire? Peut-être exagérait-on? Du moins la fonderie du cuivre se perpétua et de cette façon Bruxelles est une des villes belges, dont le poinçon collectif pour les œuvres de cuivre est connu: un Saint-Michel (2); on le retrouve sur un chandelier de l'église de Lombeek Sainte-Catherine (fig. 5).

*

* *

Le rôle de la ville de Gand dans le domaine étudié ici est encore difficile à établir, mais nous réserve probablement des surprises. Le musée communal de l'abbaye de la Byloke conserve actuellement trois précieuses mesures à blé. La première porte le nom de Pieter van Assenede, mais il s'agit visiblement du personnage qui a calculé la contenance ou de celui qui détenait le droit de jauger les céréales. Les deux autres présentent un intérêt supérieur. Tout d'abord elles sont ornées, en plus de l'inscription, l'une d'une frise et l'autre de deux. La technique est excellente (fig. 11 et 12). En outre, elles portent le millésime 1281. Le nom de Gilles de Saint-Pierre pourrait être celui du

Fig. 5. – Chandelier portant la marque de Bruxelles

Lombeek Sainte-Catherine, église paroissiale

(1) A. Wauters, *Les fondeurs de cuivre à Bruxelles*. Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 3e série, t. xxx, no 12, 1895, p. 22 du t.à.p.

(2) J. Squilbeck, *Le poinçonnage des objets de bronze et de laiton, ut supra*, pp. 11-12.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 6. – Mesure à blé. 1281.

Gand, Musée Archéologique de la Byloke



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 7. – Mesure à blé. XIIIe siècle.

Gand, Musée Archéologique de la Byloke

contrôleur des denrées, mais à l'encontre du premier cas, il est dit « m'a fait » et non « m'a fait faire». De plus, on trouve quatorze ans plus tard dans les archives de l'abbaye de Saint-Pierre au Mont Blandin la mention d'un *Egidius dictus de Potgieter* (1). Gand possède donc des titres pour revendiquer une origine très ancienne à la fonderie du cuivre dans ses murs, même si l'on prétendait que les trois mesures ont été coulées par des «saintiers» ou fondeurs de cloches itinérants. Le seul argument en faveur serait la façon dont se présentent les inscriptions. Pour les lire il faut retourner les mesures. C'est un souvenir des cloches, où les inscriptions sont placées vers le cerveau. En fait, il y a peut-être là un argument supplémentaire en faveur de Gand, où Gilles de Saint-Pierre pratiquait probablement aussi la fonte des cloches.

(1) VAN LOCKEREN, *Chartes et Documents de l'Abbaye de Saint-Pierre au Mont Blandin à Gand.* Gand 1868, t. 1, p. 454.



Fig. 8. – G. Rulandt. Lutrin. XVIIe siècle.

Gand, Cathédrale Saint-Bavon

Malheureusement les renseignements manquent pour la période qui suit. La corporation des forgerons fondée antérieurement à 1302 comportait un « membre » des *Geel en Kopergieters* et un autre réservé aux chaudronniers [1]. Evidemment nous ignorons si cette section remonte au temps de la fondation ou si elle a été créée dans la suite. Par contre, nous savons qu'elle a été maintenue lors de la concession caroline qui a rayé de la liste certains petits métiers [2]. L'activité des fondeurs et batteurs gantois aura vraisemblablement reçu un coup fatal au moment de la république gantoise (1578-1584) et ne se sera pas relevée. En effet, bien après la tourmente, Corneille Rulandt, d'Aix-la-Chapelle, sollicitant en 1638, l'autorisation d'établir dans la ville une fonderie, put se flatter de la doter d'une industrie entièrement nouvelle [3]. On doit à ce fondeur une série de balustres et un lutrin à la cathédrale Saint-Bavon à Gand, œuvre abondante en ornements, mais d'une ordonnance moins heureuse (fig. 13). Cet atelier fut repris au décès du fondateur en 1641 par Jacques van Larebeke, dont les descendants continuèrent l'activité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Néanmoins cette fonderie ne semble pas avoir donné une grande impulsion au métier. Le poinçon de Gand, un G couronné n'a été retrouvé que sur des œuvres de Corneille Rulandt et après lui les grandes commandes vont à des Anversois comme les De Vos, Persoons, etc. Cependant Jean Pilsen a signé en 1729 un antependium aux armes de la famille de Hane, encore conservé en l'église Saint-Michel. Des recherches opérées à notre demande par M. Nowé, conservateur honoraire des archives communales n'ont pas fait découvrir l'acte de naissance de cet excellent artisan, mais son père exerçait à Gand la profession de « Fijnschilder ». Si la famille de Jean Pilsen n'était pas d'origine gantoise, elle se serait fixée dans la ville immédiatement après la naissance de celui-ci (1675), puisque son frère cadet, François Pilsen, peintre et graveur, y est né.

On a tenté de démontrer que Gand aurait été un grand centre pour la fabrication des lames funéraires de laiton. En fait, cette ville a été fort riche en ce genre d'œuvres d'art et elle possède un des spécimens les plus précieux, les effigies de Guillaume Wenemaer et de sa femme, mais pour le reste, à défaut de pouvoir produire des textes, on se livre à des déductions assez fragiles. On part du fait qu'Henri de Gand, fondeur établi à Tournai,

(1) L. Minard van Horebeke, *Description des mereaux et des objets anciens des gildes et corporations et métiers.* Gand 1877, p. 287.
(2) L. Minard van Horebeke, *op. cit.*, p. 296.
(3) J. Squilbeck, *Le poinçonnage des objets de bronze et de laiton, ut supra*, p. 18.

gravait des lames funéraires et on en déduit qu'il avait appris son métier à Gand, quand en fait on n'en sait rien. Autre chose serait si l'on établissait qu'avant lui on ne connaissait pas à Tournai la technique de la gravure des *lamina*, mais c'est loin d'être vrai. A notre avis, Henri de Gand n'aurait pas éprouvé la nécessité de s'expatrier à Tournai s'il s'était trouvé à Gand dans le centre de la production où affluaient les commandes.

Gand ayant été un grand centre artistique, et vu qu'il est prouvé que cette ville a ouvert des fonderies et des batteries de cuivre, il doit y avoir des œuvres de valeur à lui attribuer. Il y aurait donc intérêt majeur à approfondir ce sujet, mais hélas, les recherches seront laborieuses. Les documents réunis en un fonds spécial du métier aux archives communales sont fort peu nombreux. Il faudra donc extraire les renseignements des fonds généraux.

*
* *

Si l'on cherche à interpréter rationnellement les données fournies par les archives, on acquiert la conviction que la pratique de l'industrie du cuivre débuta à Malines à peu près aussi tôt qu'à Tournai. Le premier document à citer date de 1320, mais il s'agit d'un « Rolle » corporatif, dont le caractère de règlement suppose déjà un nombre étendu d'intéressés et semblablement une période préparatoire d'au moins cinquante ans. Cet acte prescrit déjà l'apposition de deux marques sur les objets fabriqués, celle de la ville et celle du fabricant (¹). Cette obligation n'est concevable que dans un centre où les ateliers sont si nombreux que la concurrence menace de devenir déloyale, au détriment d'une réputation acquise, valorisant au dehors les œuvres du métier. Aux périodes de début, les fabricants ont, au contraire, tendance à contrefaire la marque des centres dont ils commencent à imiter l'activité. Le fait est prouvé pour les tapisseries et les armes. Cette fraude persiste même parfois sans aucune raison, par force d'habitude.

Cependant, pour une longue période de près de deux siècles, le Dr G. van Doorslaer n'a recueilli que quelques noms de batteurs ou de fondeurs malinois. Les œuvres attribuables à Malines et antérieures à 1500 sont encore moins nombreuses. Une des meilleures est le plat de Saint-Michel du Musée des Arts Décoratifs à Paris (fin du XIVe siècle ou début du XVe) (²). Si cette œuvre

---

(¹) Dr. G. van Doorslaer, *Industrie du cuivre à Malines*, t. IV. La fonderie du cuivre et du laiton. Malines 1922, p. 32.
(²) J. Squilbeck, *Le poinçonnage du cuivre et du laiton (ut supra)*, pp. 7-8, fig. 1.



Fig. 9. – Plat portant le poinçon de Malines (xve siècle)

Paris, Musée des Arts Décoratifs

(fig. 4) ne portait pas le poinçon aux trois pals, on l'aurait probablement attribuée à un atelier de l'Allemagne du Sud. Remarquons que l'on relève à la fin du xive siècle dans les archives de la corporation malinoise la mention de *Schotelschlagers* (1). Il existait donc dans la corporation des artisans adonnés exclusivement au battage des plats et une telle spécialisation prouve le caractère artistique de la production malinoise.

(1) Dr. G. van Doorslaer, op. cit. passim.

Nous devrions normalement déduire de ceci, que les progrès de la corporation malinoise des batteurs furent très lents et n'atteignirent leur apogée qu'au cours des deux dernières décades du XVe siècle et de la première moitié du XVIe siècle. Cette progression concorderait avec un essor de la ville dans tous les domaines. Cependant il peut y avoir divorce entre la réalité des faits et la vérité historique, telle qu'on la tire des archives. Il est fort possible que la corporation malinoise a été fort prospère pendant la période des XIVe et XVe siècles, mais que les documents d'archives ont été détruits.

Pour la période d'efflorescence, les recherches ont été poussées avec un soin et une compétence uniques par le Dr van Doorslaer, de sorte que nous ne pouvons plus guère espérer enrichir considérablement nos connaissances sur ce point. Cependant un problème subsiste encore et ne recevra peut-être jamais de solution. Les œuvres malinoises importantes – à l'exception des fonts baptismaux de Bréda (1540) – sont résolument gothiques jusqu'à une époque très tardive. Il faut attendre 1591 pour que Jean Cauthals nous donne le lutrin de Saint-Rombaut. Le Dr van Doorslaer a attribué ce fait à l'influence de la famille van Mansdale dite Keldermans, mais cependant Malines a été un des premiers foyers de l'art Renaissance dans les Pays-Bas. L'influence de la cour y a favorisé l'esthétique nouvelle. Il faut donc penser qu'une partie de la production a été détruite ou nous échappe. Il est certain qu'un Conrad Meyt ne sera pas resté sans influence. Certaines de ses œuvres ont d'ailleurs été coulées en bronze.

Le métier du cuivre à Malines prit un caractère industriel par suite de la prospérité de la fonderie des canons et des cloches. On peut considérer comme un indice significatif qu'en 1757, les échevins décident que le chef-d'œuvre de maîtrise ne sera plus une statue de la Vierge, mais un prosaïque robinet (1). C'est bien dire que le côté artistique de la profession avait disparu et qu'on ne songeait plus qu'à la production de caractère directement utilitaire.

Les recherches du Dr G. van Doorslaer ont été si systématiques et diligentes qu'on ne peut guère espérer les voir considérablement amplifiées, sauf en un point. Malines a été un centre très important pour la gravure des lames funéraires ou commémoratives. A peine ce sujet a-t-il été effleuré.

*

* *

(1) G. van Doorslaer, *op. cit.*, t. I (organisation corporative). Malines 1910, p. 28.



Fig. 10. – Jean Fierens de Malines. Lutrin (xve siècle)

Haarlem, Grande Eglise

Nous ne tiendrons pas compte de savantes, mais trop habiles spéculations tendant, par une suite de déductions hasardeuses, à démontrer que l'industrie du cuivre était connue à Bruges avant le XIVe siècle, parce que le premier fondeur de canon à Tournai se nommait Jean de Bruges. Cependant, pour ce siècle il y a un indice. Nous savons par le nécrologe des Carmes brugeois que Gilles Amayen offrit une série de lutrins à leur église (1). Rien ne dit que ce mécène était brugeois. Rien ne précise non plus qu'il était fondeur, mais d'une part il devait avoir de fortes attaches avec la communauté pour lui faire un don aussi important, et d'autre part, aucun document ne nous autorise à considérer ce Gilles Amayen comme un personnage très opulent, comme il faudrait le supposer s'il avait dû acquérir les lutrins pour les offrir. Par contre, un fondeur peut offrir à moins de frais des œuvres sortant de son atelier.

Pour le XVe siècle et surtout pour le XVIe siècle nous possédons des noms de dinandiers brugeois. En 1431, Thomas Huppyn ou van Houpy coule un lutrin pour l'église Saint-Donatien (2) et en 1433 un fondeur dont le nom n'a pas été conservé et qui est peut-être le même, exécute une œuvre semblable qui est expédiée via Anvers à Dijon pour orner la chapelle ducale (3). En 1469, se place la fourniture de piliers (d'autel?) faite par van Brecht à l'église de Delft (4). Les frères Wauthiers, bourgeois de Bruges et fermiers des calamines pour le duc de Bourgogne sont signalés en la même année comme employant des batteurs (5). Ceux-ci étaient peut-être wallons, et plus précisément dinantais, mais le fait indique cependant une connexion entre la Venise du Nord et l'industrie du cuivre. Le lutrin de Chièvres 1484 semble avoir été donné par un bourgeois de Bruges (6). On peut donc présumer qu'il a été coulé dans le centre étudié pour l'instant. Il se distingue nettement de tous les autres et en acquiert une valeur spéciale pour les tentatives de regroupement des œuvres selon leur localité d'origine.

Les renseignements sont un peu plus abondants pour le XVIe siècle qui nous fait connaître l'activité de Jean van den Dorpe, de Jacques de Keysere,

---

(1) Fait cité par A. Pinchart, et divers auteurs.

(2) A. Duclos, *Bruges, Histoire et souvenirs.* Bruges, 1900, p. 398.

(3) A. Pinchart, *La dinanterie dans les merveilles de l'art ancien en Belgique* (sous la direction de C. de Roddaz). Bruxelles, 1890, p. 101.

(4) A. Pinchart, *op. cit.*, p. 102.

(5) A. Marechal, *op. cit.*, p. 117.

(6) L. Devillers, *Notice historique et archéologique sur la ville de Chièvres.* Annales du Cercle Archéologique de Mons, t. VII, 1867, p. 176.

auteur en 1526 de la bretèque du beffroi des halles et de Laurent de Lyckere(1). Nous ajouterons un Hugues de Horst, auteur d'un chandelier fourni à une chapelle de Saint-Omer (2).

Le métier aura vraisemblablement périclité à Bruges avec le port et son déclin aura été accéléré par les guerres de religion. C'est le Malinois Gilles van den Eynde qui coule en 1575 la clôture du tabernacle de la collégiale St. Donatien (3). Au XVIIe s. les Anversois nous apparaissent comme les fournisseurs habituels des églises pour les pièces exécutées en cuivre. Cependant semblent Brugeois, Jacques du Blon et Gillis Moerman, dont on trouve la signature sur des balustres, respectivement à la cathédrale Saint-Sauveur et à l'église Saint-Jacques (1687). Un vestige de son ancienne prospérité permet en outre à la ville d'attirer dans ses murs des artisans étrangers comme un Allemand fixé à Anvers au début du XVIIe siècle, P. Wolfganck, auteur d'une grande plaque en bas-relief à la cathédrale, représentant une descente de croix dans un style fort apprécié et comme van Halle, dont on tendait à faire un Brabançon, mais que MM. Jansen et Baudouin ont identifié avec un Allemand ayant séjourné en Frise (4). Il faut vraisemblablement ranger dans la même catégorie d'artisans étrangers, Nicolas Viircoenius, représenté à l'exposition de Deurne par trois bas-reliefs repoussés (cat. nº 333). Il ne serait pas étonnant que cet artisan ait séjourné à Liège, parce qu'on trouve de ses œuvres dans la région.

Selon une opinion généralement acceptée, Bruges aurait été le grand centre de la fabrication des lames funéraires que l'on qualifiait, en effet, parfois en Allemagne, de flamandes. Il est certain que cette ville détient actuellement la majorité des spécimens de cet art encore conservés dans notre pays (5), mais jadis d'autres villes en possédaient certainement autant. Notre conviction ne sera faite que lorsqu'on aura trouvé des textes établissant qu'il y avait aux XIVe et XVe siècles des graveurs sur laiton à Bruges. Récemment on a publié des textes relatifs à des commandes de tombes destinées à l'Ecosse, mais la matière – pierre de Tournai ou laiton – n'est pas indiquée.

---

(1) A. Duclos, *op. cit.*, p. 398.
(2) A. Pinchart, *op. cit.*, p. 102.
(3) G. van Doorslaer, *Clôture de tabernacle en laiton, en l'église de Saint-Donatien à Bruges, en* 1575. Annales de la Société d'Emulation de Bruges, t. LXXIII, 1930, pp. 143-148.
(5) A. Jansen et P. Baudouin, *op. cit.*, p. 54.
(4) H. Eschler, *Flandrische Gravierte Metallgrabplatten des XIV. Jahrhunderts*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, t. 54, 1933, pp. 199-220. On met sous le patronage de cet auteur, la thèse de l'origine brugeoise de la plupart des lames funéraires gravées dans notre pays. En réalité, il s'est contenté d'enregistrer des opinions dont la plus autorisée est celle de Joseph Destrée. En fait cet éminent archéologue s'est contenté de dire: « Il semble que c'est à Bruges que cette industrie ait atteint son épanouissement le plus complet ».

Il nous semble donc qu'il conviendrait d'étudier à nouveau l'industrie du cuivre à Bruges. Nous n'avons pu qu'esquisser le sujet. Le poinçon communal pour le cuivre est connu. On le retrouve très tôt sur des mesures conservées au musée Gruuthuse et que nous avons pu examiner grâce à la double obligeance de notre collègue M. Alain Janssens de Bisthoven et de M. l'abbé Lodewijck. Il s'agit d'un B gothique, que l'on retrouve aussi à l'hôpital Saint-Jean. D'autre part, M.F. Courtoy, conservateur des Musées de Namur, nous a signalé avoir découvert des cuillers portant à titre de marque une lettre B. Nous avons donc un espoir de retrouver en dehors de la ville des œuvres brugeoises pouvant servir de têtes de série. En attendant nous sommes autorisé jusqu'à preuve du contraire, à présumer brugeoises la plupart des nombreuses dinanderies anciennes encore conservées dans la ville, comme la belle grille de tabernacle de la Chapelle de l'Hôpital Saint-Jean, un lustre du musée de l'assistance publique, l'énigmatique lutrin de la cathédrale Saint-Sauveur, portant le millésime 1611, qui convient fort bien au pied dont le style est inconstablement du

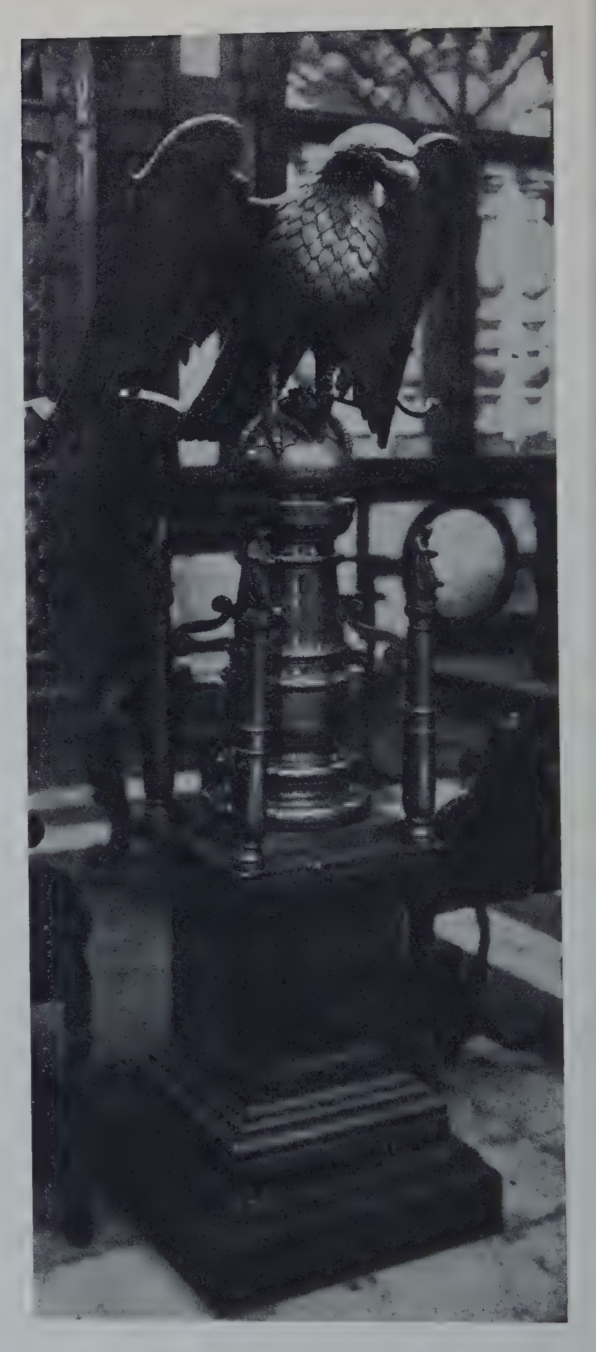


Fig. 11. – Lutrin. xve siècle (?) et 1610

Bruges, Cathédrale Saint-Sauveur

XVII[e] siècle mais non avec l'aigle, dont le caractère gothique éclate (fig. 15). Evidemment en la matière plane toujours une incertitude. Un fondeur de cuivre peut avoir réutilisé après plus d'un siècle un modèle de bois laissé par ses prédécesseurs.

*

* *

Le chandelier de l'abbaye de Parc (début du XIII[e] s.) et le lavatorium coulé en 1281 pour cette abbaye ne sont vraisemblablement pas des œuvres locales (1), mais une fonderie de cuivre était déjà en activité à Louvain en 1320 (2). Les van Thienen ont beaucoup travaillé pour cette ville. Aussi serait-on enclin à penser que leur atelier y avait son siège avant de l'avoir à Bruxelles. On attribue à Renier van Naehoven, dit van Thienen, le beau lutrin de la collégiale Saint-Pierre actuellement conservé à Oscott, près de Birmingham (3). En 1492, Jean van Naehoven coula les portes du jubé de la collégiale précitée, œuvres, hélas, disparues depuis longtemps (4). On a retenu surtout le nom de Veldener. Jérôme, le père, livra en 1505 un tabernacle de cuivre pour l'église Saint-Michel à Louvain. M. Duverger lui attribue le charmant mémorial Croij (†1516), jadis à la cathédrale de Cologne et actuellement au musée de Bonn (5). Comme période cela coïnciderait bien, mais nous ne connaissons pas le style de Jérôme. On en juge sans doute par celui de son fils, Jean, dont l'activité autonome se manifeste dès 1535. Ce fondeur nous a laissé un chef-d'œuvre, la grille du tabernacle de l'église Saint-Jacques (1568). Le lutrin de l'église d'Hoegaerde (1575) n'atteint pas la même qualité. Il est dû à un Jean Veldener, qui est le Jean II fils du précédent.

On trouve dans la région de Louvain quelques belles œuvres, attribuées jadis à l'école de Tournai, pour des analogies de style qui ne sont pas probantes. Ce sont les fonts baptismaux de Rotselaer, ceux de Saint-Michel et Saint-Jacques à Louvain.

---

(1) A. PINCHART, *op. cit.*, p. 361.
(2) A. PINCHART, *op. cit.*, p. 510.
(3) E. VAN EVEN, *Renseignements inédits sur les artistes qui ont exécuté le tabernacle et la balustrade de cuivre de l'église de Saint Jacques à Louvain.* Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie, t. XV, p. 355.
(4) J. DUVERGER, *Het graf Monument en het gedenkteken van Jacques Croy*, Kunst. 1931, pp. 253-258 et 236-237.

Il serait sage de les attribuer à un atelier de la ville même. La prospérité du métier de Louvain s'est prolongée au moins jusqu'au milieu du XVII[e] siècle. En effet, nous voyons en 1643 les batteurs d'Anvers chercher le moyen de vaincre une crise et prôner l'imitation de l'exemple des corporations analogues de Bruxelles, Louvain et Malines, tenues donc pour les plus actives du moment. D'ailleurs l'exposition nous montrait un chandelier coulé à Louvain en 1758 par J.F.B. (nº 178) et un autre par P.I. Donckers en 1794 (nº 203).

*
* *

Middelbourg en Flandre, qu'il ne faut pas confondre avec la ville zélandaise du même nom, nous offre le cas d'un centre constitué à l'initiative d'un capitaliste. Pour servir la politique de son maître, le chancelier Nicolas Bladelin donna asile à des survivants du sac de Dinant, afin qu'ils implantent leur industrie en Flandre. Malheureusement on n'en sait guère plus. Peut-être certaines œuvres conservées à Bruges et dans sa région proviennent-elles de ce centre? L'activité des artisans refugiés à Middelbourg ne peut être mise en doute parce qu'en 1471 elle justifie un édit d'Edouard IV d'Angleterre reconnaissant en 1471, aux habitants de la nouvelle ville les privilèges des Dinantais. Cependant on ne possède aucune œuvre dont on puisse certifier qu'elle provient de Middelbourg en Flandre. De plus, si l'on en possédait une ou plusieurs, elles ne pourraient probablement pas constituer une tête de série, parce que ces ateliers auront travaillé d'après d'autres modèles, mais à la façon de Dinant, indication qui aurait probablement ainsi encore plus d'intérêt. La durée de cette entreprise ne nous est pas bien connue, mais en 1561 les habitants de Middelbourg étaient qualifiés de *ketelboeters*.

*
* *

L'histoire de l'industrie anversoise du cuivre n'a pas dépassé notablement l'état dans laquelle l'a laissée F. Donnet (1). On n'a pas publié beaucoup de documents, mais enfin on se rend compte de l'importance d'un sujet inexploré.

La plus ancienne mention de travailleur anversois du cuivre relevée par

(1) F. Donnet, *Les batteurs de cuivre anversois*. Fédération Archéologique et historique de Belgique. Congrès de Dinant, 1903. Annales, Namur 1904, pp. 883-897.

F. Donnet, remonte au 15 juin 1495, et encore s'agit-il d'une banale interdiction, signifiée aux chaudronniers pour les empêcher d'étaler leur marchandise en dehors des jours fixés et au delà des limites assignées sur le marché (1). Cependant, depuis que s'est révélée insoutenable l'attribution à Jacques de Gerines du tombeau d'Isabelle de Bourbon, érigé en 1465 en l'église Saint-Michel et transféré à la cathédrale Notre-Dame, il y a lieu de se demander s'il n'a pas été modelé et coulé par des Anversois (2).

Anvers n'a jamais institué une corporation ouverte exclusivement aux travailleurs du cuivre. Ceux-ci étaient versés dans la corporation de saint Eloi, mais il y a des traces anciennes d'une réglementation spéciale pour la fabrication des objets de cuivre. Néanmoins pour les commandes de caractère artistique, on fit longtemps appel à des Malinois.

Cependant vers 1550, Malines subit dans ce domaine un déclin incontestable. La seconde moitié du XVIe siècle est d'ailleurs une période assez sombre de notre histoire, mais il ne faut rien exagérer, les crises les plus aiguës laissent des périodes d'accalmie. Nous serions donc enclin à penser que le déclin industriel de Malines est dû à un déplacement de ses ateliers. Il est certain que dès le début du siècle, les dinandiers malinois exerçaient leur activité industrielle dans leur ville, mais que leurs négociations commerciales se traitaient à Anvers, ville qui disposait d'importants entrepôts pour les œuvres d'art de tous genres destinés à l'exportation. De plus, les minerais de cuivre arrivaient au port. La calamine remontait sans doute la Meuse, pour descendre l'Escaut. De cette façon, les fondeurs avaient intérêt à rapprocher leur atelier et leur comptoir de façon à éviter des déplacements inutiles.

On connaît le cas du batteur Josse de Backer, qui se fixa vers 1534, à Anvers, mais cet exemple n'est pas entièrement probant parce que son changement de résidence a peut-être coïncidé avec un changement de métier pour exercer la profession de courtier en objets de cuivre (3). On retrouve dans la suite à Anvers un Corneille Cauthals (Malines 1591, fixé à Anvers en 1615), fils de Jean II, auteur du lutrin de Saint-Rombaut (4). François de Clerck, batteur de plats signalé à Anvers en 1665, appartenait sans doute à la célèbre famille de fondeurs malinois de ce nom (5).

(1) F. Donnet, *op. cit.*, p, 885.
(2) J. Leeuwenberg, *De tien bronzen «plorannen» in herkomst en de voorbeelden waarvan zij zijn ontleend.* Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. 13, 1951, pp. 13-60.
(3) G. van Doorslaer, *op. cit.*, t. IV, pp. 157-158.
(4) G. van Doorslaer, *op. cit.*, t. IV, p. 177.
(5) A. Jansen et P. Baudouin, *op. cit.* p. XIX.

L'organisation de la maîtrise à Anvers est connue au moins depuis 1567 et il peut s'agir, en outre, du renouvellement d'ordonnances antérieures. On y constate une nette distinction entre les chaudronniers *(ketelaers)* qui doivent se montrer capables de battre une cruche à lait et une poêle tandis que les fondeurs doivent couler une Vierge à l'Enfant et une paire de chandeliers précieux dirons-nous pour traduire l'expression flamande *tresoor candelaars* (1).

En 1619, le magistrat prend une ordonnance pour réglementer le métier des chaudronniers et une autre en 1620 au sujet des fondeurs (2). Nous y voyons l'indication bien nette d'une crise de croissance. Ont surgi des problèmes nouveaux résultant de la multiplication des ateliers. Par contre, en 1650 les échevins éprouvent la nécessité d'interdire dans l'enceinte de la ville la vente d'objets de dinanderie fabriqués au dehors, avec exception en faveur des marchandises provenant d'Augsbourg et de Nuremberg, villes avec lesquelles il fallait sans doute ne pas gâter des relations commerciales (3). Pareille mesure protectionniste se prend souvent après une période d'apogée, quand on craint le chômage des ouvriers formés au temps d'une abondance de commandes. Cependant en 1665, surgit à Tournai un différend compliqué au sujet des droits respectifs des fondeurs et des chaudronniers. On cherche à consulter des règlements en vigueur ailleurs pour découvrir une solution. Or, on enquête dans deux centres: Malines et Anvers. Le choix de Malines se justifie par le souvenir des relations fréquentes entre les métiers des deux villes, mais celui d'Anvers ne s'explique que si ce centre était considéré comme le plus actif pour le moment (4). D'autre part, l'abondance incontestable d'œuvres identifiées comme anversoises dans la catégorie limitée des pièces, soit signées, soit poinçonnées, permet d'établir par induction, et plus encore par déduction, que la production anversoise l'emportait au XVIIe siècle et probablement au XVIIIe sur celle de tous les autres centres réunis.

Evidemment ce centre a surgi ou au moins a progressé à un moment très défavorable, où le goût des objets de cuivre déclinait. Les églises épargnées par les pillages des Réformés et les réquisitions aussi fatales du camp adverse, aliénaient souvent leurs objets de cuivre pour échapper à leur entretien. Les nouvelles conditions économiques visaient à la production en série. Il ne serait pas étonnant que les Veldener de Louvain et Jean Pans ou Paus de Léau

---

(1) F. Donnet, pp. 885-886.
(2) F. Donnet, *op. cit.*, pp. 886.
(3) F. Donnet, *op. cit.*, pp. 887.
(4) G. van Doorslaer, *op. cit.*, t. I, p. 28.

auraient eu des relations avec le métier anversois. Le nom de Jean Simons d'Anvers est certainement un des plus brillants de l'histoire de la dinanderie en Belgique. Son lutrin et son chandelier de l'Escurial sont des chefs-d'œuvre. Un texte de 1580, signalé par F. Donnet qui n'a malheureusement donné aucune référence, établit qu'un *geelgieter* Jean Symans reçut 175 livres, pour avoir coulé deux aigles-lutrins (1). A notre avis, il s'agit de Jean Simons.

Anvers a particulièrement contribué à faire de la dinanderie une statuaire monumentale. En 1533, on plaça une statue du Rédempteur, comme girouette sur la croisée du transept de la cathédrale. On a dit qu'il s'agissait d'un travail de ferronnerie, mais le bon sens indique qu'il s'agissait d'une œuvre de chaudronnerie, comme le Saint-Michel de l'hôtel de ville de Bruxelles. Il en était d'ailleurs ainsi quant à la seconde statue commandée en 1586 à la suite de la destruction de la première par les Iconoclastes (2). Jacques Schidersterne couronna en 1559 la tour de l'église Saint-André d'une image de cet apôtre d'un travail analogue. La même technique fut sans doute également employée par Antoine Dartevelle, pour la grande statue placée le 4 juillet 1737 à la façade de l'église des Carmes à Anvers (3).

C'est également à Anvers, que la dinanderie s'oriente vers la production des grandes statues de bronze. Jacques Jonghelinck, coula celle du duc d'Albe qui disparut rapidement de la citadelle d'Anvers, perte d'autant plus sévère pour l'histoire de l'art que de nombreuses autres sculptures du maître ont également disparu. Jacques Jonghelinck mérite une réhabilitation. Son tombeau de Charles le Téméraire à Notre-Dame de Bruges est un chef-d'œuvre sous-estimé (1558). Le sculpteur a cherché à établir une symétrie complète avec le tombeau de Marie de Bourgogne, mais il ne l'a pas tenté au détriment de l'invention. On peut préférer le style gothique à celui de la Renaissance, mais ceci admis, il faut reconnaître un mérite égal aux deux œuvres. Le mérite de la conception revient à Jacques Jonghelinck, mais on ne connaît pas le nom du fondeur. Il est cependant probable qu'il a dirigé la fonte, parce qu'il était au courant des techniques du métal, à titre de médailleur.

De 1660 à 1663, Artus Quellin le Vieux, exécute les figures monumentales ornant l'attique du palais royal d'Amsterdam. Evidemment, il paraît n'avoir créé que le modèle, mais le travail d'exécution en métal nous semble également anversois.

---

(1) F. Donnet, *op. cit.*, p. 890.
(2) F. Donnet, *op. cit.*, p. 891.
(3) F. Donnet, *op. cit.*, p. 895.

En 1737, Pieter Scheemaecker le Jeune (1691-1770) est chargé de réaliser une effigie de bronze pour commémorer, au Guy Hospital de Londres, le roi Edouard VI.

On peut citer aussi la famille De Vos. Guillaume et Henri exécutent une paire de chandeliers actuellement encore à la chapelle de la Potterie à Bruges. L'aîné seul coule les porte-cierges ornementaux du jubé de l'église Saint-Jacques à Anvers (1672), œuvres marquant une évolution vers des formes nouvelles. Guillaume, à moins que ce ne soit un Guillaume junior, réalise pour le chœur de la cathédrale Saint-Bavon à Gand une riche série de portes à claire-voie et encore empreintes d'un lointain souvenir du style Floris (fig. 12). A son tour, M. Somers coule en 1705 la belle porte du jubé de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges.

Sur un plan plus modeste, Jacques Persoons fournit en 1680/81 des chandeliers pour l'église Saint-Nicolas à Gand. J. Bernaes bat en 1711, d'après un modèle de Lespies, le lutrin de l'église Notre-Dame à Courtrai. Michel van de Voort réalise le lutrin de l'église voisine dédiée à Saint-Michel. Sternaux dans son lutrin de l'église Saint-Julien à Ath fait preuve d'un goût critiquable. J. J. Picavet, orfèvre, exécute les portes latérales du tabernacle de l'autel du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers



Fig. 12. – G. De Vos. Porte d'une chapelle absidiale. Fin XVIIe ou début XVIIIe siècle

Gand, Cathédrale Saint-Bavon

(1717) et les portes de celui de la cathédrale Saint-Bavon à Gand (1720). Anvers est la ville ou l'on retrouve les dernières mentions de commandes de lames funéraires, avant la complète décadence de cette technique.

*
* *

Tels sont des principaux centres de l'industrie artistique du cuivre dans notre pays. Cependant quand on en aura retracé l'histoire, le sujet ne sera pas encore épuisé. De petites villes ou de gros bourgs ont eu des ateliers, dont le rôle n'est pas toujours à négliger.

Ainsi si l'on ne parvient pas à établir que Jean Pans ou Paus, auteur de la ravissante clôture du tabernacle de l'église Saint-Léonard de Léau serait un Louvaniste ou un Anversois, il faudrait bien admettre que Léau a joué un röle éphémère, mais très brillant dans l'histoire de la dinanderie.

D'autre part, nous avions été intrigué jadis par un texte relatant qu'un fondeur avait transporté son atelier d'Audenarde à Tournai. Quelle ne fut pas récemment notre joie d'apprendre qu'un de nos collègues américains M.E.P. Richardson avait acheté pour le musée de Détroit un magnifique lustre poinçonné et de pouvoir lui apprendre que la marque au besicle était celle d'Audenarde (fig. 13).



Fig. 13. – Lustre. Audenarde. XVIIe siècle
Detroit, Musée

On savait déjà que plusieurs générations de la famille athoise Place avait pratiqué l'art de la fonderie. Le nom d'Erasme Place est attaché au lutrin de Tongres Notre-Dame.

Non loin d'Ath, Lessines possède un lutrin coulé par un de ses habitants

Les artisans formés dans les centres urbains se retirèrent parfois à la campagne, comme Jean Coopman qui fixa son atelier à Sichem, mais dans ce cas on peut les négliger. On apprend leur nom avec plaisir quand il s'attache à des œuvres conservées, mais ces isolés n'ont pas contribué à renouveler les styles. Leur attribuer une importance exagérée serait minimiser le sujet.

Cette diffusion d'un art semi-somptuaire nous donne une haute idée du luxe et du niveau culturel de notre pays aux âges révolus. Cependant, le fait n'est pas unique. Dans le domaine de l'orfèvrerie, nous trouvons des argenteries poinçonnées dans de très petites villes, qui comportaient donc assez d'orfèvres pour qu'une organisation corporative leur eût été accordée.

*

* *

Ce tableau, volontairement succint, mais entièrement objectif pourrait éventuellement permettre une espèce de calcul de probabilités pour établir théoriquement la part de la production globale qui reviendrait à chacun des centres, avec la réserve que le facteur destruction peut avoir joué d'une façon inégale dans les diverses zones de dispersion des œuvres. D'autre part, ce schéma pourrait être fort utile quand on pourra en revenir à la stricte méthode archéologique, qui pour nous évidemment est la meilleure et la plus rigoureusement scientifique, puisqu'elle consiste à regrouper les œuvres d'après leurs caractéristiques de style. L'application tendancieuse des textes peut nous tromper, mais l'analyse du style ne peut induire en erreur. On arrivera ainsi à des groupes flottants, attendant un nom de ville, comme les œuvres réunies sous l'étiquette de « maître de ceci » ou de « maître de cela », attendent le nom d'un peintre. Normalement c'est d'un texte d'archives qu'ils doivent l'espérer, mais en attendant on pourra entrevoir la solution. Les groupes très nombreux peuvent être présumés revenir à un des centres très importants. Des groupes dans lesquels on ne peut rétablir les étapes d'évolution prolongée, ont des chances de revenir à un centre dont la prospérité a été éphémère (par exemple Middelbourg). Ainsi les lutrins de Freeren et de Venray seront utilement attribués à un centre qui a bénéficié à la fin du xve siècle, d'une impulsion passagère, mais est tombé rapidement après dans la médiocrité. En effet, on ne retrouve pas dans la suite des œuvres offrant un lointain

souvenir de leurs caractéristiques beaucoup trop nettes pour être complètemant abandonnées par un atelier.

Cependant, si succinct soit-il, ce tableau permet enfin de déterminer approximativement le commencement et la fin de la production de divers centres. Il tente de donner le moyen de les apprécier quantitativement. Pour atteindre une notion rectifiée des choses, il faudrait pouvoir établir dans quelle proportion chacun des centres a exporté. La solution globale est aisée. Les industries d'art ont été une source réelle de richesse pour notre pays et s'exerçaient en majeure partie pour l'exportation. Par contre, le problème particulier de chaque centre est parfois difficile à résoudre. Dinant vivait de l'exportation. Tournai aussi. Pour Malines on peut procéder à une induction. Le lutrin de Bornival a été coulé avec le modèle de celui de Norwich, encore utilisé dans la suite pour les lutrins de Messine et de Viseu. Ce qui fait un exemplaire resté dans le pays pour quatre exportés. Nous adoptons volontiers cette base pour l'ensemble du pays, mais elle n'est probablement pas acceptable pour certains centres. Par contre, la proportion peut encore avoir été plus marquée, notamment pour Dinant pour lequel il faudrait peut-être proposer les chiffres 1 et 10. Dans le cas de Middelbourg en Flandre, l'exportation atteignait peut-être 99 % de la production. Les fonderies de cette ville neuve ne devaient pas trouver des commandes dans la région immédiatement environnante. Les réfugiés dinantais implantés en Flandre auront vraisemblablement évité de s'attirer l'hostilité des Brugeois et des Gantois. De fait, on ne relève aucune protestation à une époque où l'on n'admettait pas la libre concurrence. Par contre, il est hors de conteste que Middelbourg a exporté vers l'Angleterre. Donc, si nous retrouvons un jour des témoins de cette fabrication, ce sera probablement en Angleterre. Evidemment on ne peut s'empêcher de songer aux lutrins de Grande Bretagne, tous étroitement apparentés, ce qui conviendrait bien à un centre dont les fonderies avaient une origine commune. Evidemment, il est presque invraisemblable que l'Angleterre avait dû attendre la période postérieure à la Réforme pour posséder des fonderies, cependant Christophe Schutz d'Annaberg en Saxe obtint de la reine Elizabeth une charte pour lui permettre d'introduire en Angleterre la fabrication du laiton. A cette époque dans notre pays, depuis des siècles les centres de travail du cuivre étaient rarement distants de plus de cinquante kilomètres. De la sorte, le sujet peut encore nous réserver des surprises. On considère peut-être actuellement à tort comme étrangères à notre pays des œuvres, dont on ne peut prouver l'origine belge, parce qu'on n'a rien gardé d'analogue.

III. LA PLACE DE LA DINANDERIE DANS L'HISTOIRE DE NOTRE ART

Le premier chef-d'œuvre de notre sculpture monumentale du Moyen Age est une dinanderie: les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège (1107-1118). Renier de Huy, leur auteur, a devancé non seulement tous les ateliers de tailleurs de pierre de notre pays, mais aussi ceux des pays étrangers. Il fut le premier à retrouver le secret de la représentation de la figure humaine à une échelle semi-monumentale. Ses seuls devanciers furent les ivoiriers, qui taillaient exclusivement des pièces minuscules. Il est compréhensible que l'impulsion soit venue d'ateliers mettant en œuvre des matières précieuses comme l'or, l'argent, l'ivoire et semi-précieuses, comme le bronze et le laiton. Quand les talents sont peu nombreux, il est naturel qu'ils élisent des ateliers où l'on peut payer de hauts salaires. La prédominance des arts somptuaires s'affaiblit dès que la culture se répand. L'art ne reste pas confiné dans les trésors d'églises et les palais. Les tailleurs de bois et de pierre mettent à grande échelle les formes créées par les ivoiriers, les orfèvres et les dinandiers. Il s'opère une fusion entre l'inspiration populaire et l'inspiration aristocratique. De cette façon, le talent leur venant d'une pratique intensive, les tailleurs de pierre s'adjugent le rôle de créateurs.

Cependant, il ne semble pas que la dinanderie devînt jamais un art véritablement mineur, et encore moins la simple pratique d'une technique, comme la fonte des cloches. Les statuts corporatifs nous révèlent que dans tous les centres de l'industrie du cuivre, les fondeurs devaient, pour accéder à la maîtrise, exécuter entièrement une fonte de caractère artistique, le plus généralement une statue de la Vierge à l'Enfant. ou du patron du lieu. Ce n'est qu'à partir de 1757, que nous voyons à Malines l'épreuve porter sur un objet utilitaire, en l'occurrence un robinet. Nous devons donc présumer tous les dinandiers capables d'avoir taillé ou modelé, selon le cas, le modèle qu'ils devaient réaliser en métal.

Il faut attendre une période relativement récente pour constater la collaboration entre un sculpteur, créateur du modèle et un fondeur, technicien habile. Le compte communal de la ville de Malines pour l'année 1375-76, fait mention du salaire d'Herman van Blankenen pour avoir taillé les «formes» de deux lions, à faire couler en cuivre par Lambert de Dinant. Le cas est

(1) G. van Doorslaer, *op. cit.*, p. 59.

cependant assez spécial. La ville avait son sculpteur attitré et l'étranger intervient comme technicien, ce qui ne signifie pas qu'il était incapable de créer le modèle quand on ne le lui donnait pas. Un autre exemple est l'exécution des statues des Bailles de fer du palais ducal de Bruxelles. Jean van Roome établit un croquis. Jean Borman tailla d'après ceux-ci des statues de bois qui furent précieusement conservées. Enfin Renier van Thienen coula ces modèles en métal (1).

Certains cas sont obscurs. Jan Borman intervint certainement dans l'exécution de l'effigie funéraire de Marie de Bourgogne, surmontant le mausolée à Bruges. Cependant, selon l'état actuel de nos connaissances son rôle prouvé se serait limité à refaire les bras. Dès lors, les hypothèses se présentent en abondance. Jean Borman peut avoir été appelé a retoucher son propre travail, comme celui d'un confrère. De même, il peut avoir amélioré le modèle établi par le fondeur Renier van Thienen.

Nous connaissons d'autre part des œuvres pour lesquelles le fondeur reçut directement un projet dessiné. Tel fut le cas de Aert van Tricht, qui coula des fonts baptismaux de Bois-le-Duc d'après un projet d'Alaert Duhamel.

Dans d'autres cas, on remit un modèle de bois, comme pour une Vierge à la licorne, conçue par Jean de Vleeshouwer et coulée en 1507 par Jean Fierens de Malines. Ce dernier reçut en 1498 un patron pour exécuter le lutrin de l'église Saint-Bavon à Haarlem. Patron peut signifier un dessin sur parchemin ou sur papier, dans certains cas une maquette, mais le modèle resta à établir par les soins du fondeur. Le Christ monumental en croix de la grande place de Malines fut coulé en 1594 par Jean Cauthals d'après un modèle de Jean van Doorne. Le cas est incontestable, mais par contre, pour le Christ de la même fonderie destiné à être érigé en 1635 au Meir, et transporté ensuite à la cathédrale Notre-Dame, on n'a aucune indication du sculpteur. Cependant le Dr van Doorslaer a pensé que le modèle de la fonte précédente avait été réutilisé. Nous ne pouvons tirer une conclusion du fait qu'en 1610 Jean de Montfort modela le lion du tombeau de Jean II de Brabant. Le fondeur, Gaspard de Turkelsteyn était spécialisé dans la fonderie des cloches.

L'organisation interne des ateliers de jadis ne nous est plus connue. Les grandes fonderies s'assuraient peut-être les services d'un sculpteur expérimenté, mais cela ne nous semble pas dans l'esprit de l'époque corporative. Le patron qui organise l'atelier et se contente de superviser le travail, relève de

(1) P. Saintenoy, *Les Arts et les Artistes à la Cour de Bruxelles*, t. II. Bruxelles, 1934, p. 173-174.

l'époque, plus récente, du capitalisme. A notre avis, un Jehan Josès, un Jacques de Gerines, un Guillaume Lefèvre pour ne citer que ces noms, nous paraissent avoir créé le modèle de leurs œuvres. Evidemment on peut parfois se tromper dans les attributions, parce que les modèles étaient conservés dans les ateliers et utilisés par les successeurs. Ainsi, le modèle du pélican du lutrin de Norwich (v. 1475), a été réutilisé vers 1500 pour celui de Bornival, au milieu du XVIe siècle en 1555, pour un exemplaire envoyé à Messine et plus tard encore pour celui à Viseu en Portugal.

On a soutenu la thèse selon laquelle les dinandiers auraient influencé les tailleurs de bois dans l'exécution des miséricordes de stalles et autres œuvres. Cette affirmation nous paraît audacieuse et peu fondée. La parenté était inévitable, puisque les modèles pour la fonte étaient le plus souvent taillés dans le bois. Par contre, dans une étude sur « Michel Colombe », P. Vitry constate une influence des sculpteurs de notre pays sur leurs confrères français de la fin du Moyen Age et l'attribue en majeure partie aux dinandiers. Les dinandiers exportaient et peuvent avoir été un moyen de diffusion pour le style de notre école. Ainsi, M. F. Courtoy nous a révélé l'existence à Namur d'une firme qui, au XVIIe siècle, s'était spécialisée dans la fonte d'images de dévotion ou de figurines. Bonnes ou mauvaises, ces œuvres pouvaient voyager loin.

Toujours est-il que si disparaissaient des œuvres comme le tombeau d'Anne de Bourbon à Notre-Dame d'Anvers, celui de Marie de Bourgogne et celui de Charles le Téméraire à Notre-Dame de Bruges, l'histoire de notre sculpture s'en trouverait considérablement amputée. On aurait perdu d'une part des témoins importants de la tendance réaliste de notre sculpture de la fin de l'époque gothique, et d'autre part encore plus de notre interprétation de la Renaissance.

Les lutrins ont été le prétexte d'une sculpture animalière rare au Moyen Age. Le dragon d'Andenne est une invention amusante peut-être, mais très originale. Les aigles et les pélicans réalisent le tour de force d'allier l'élégance à la robustesse.

A l'époque baroque les sculpteurs furent attirés surtout par le bois et le marbre et se séparèrent nettement des fondeurs, relégués au rôle exclusif de techniciens. Dans la suite, on revint à la coutume antique de couler de grandes statues, soit décoratives pour l'ornementation des parcs et des édifices, soit commémoratives pour perpétuer des hommes réputés éminents. Les retournements de l'opinion causèrent désormais la perte de chefs-d'œuvre, par

exemple la destruction de la statue du duc d'Albe par Jongelinck et celle de Charles de Lorraine à Bruxelles, œuvre d'Antoine Verschaffelt (1710-1793) auteur du Saint-Michel du château Saint-Ange à Rome.

Par contre, on a conservé bon nombre d'œuvres de Jean Varin et de Jean Delcour coulées en bronze.

Néanmoins cette mode se traduit pour nous par une perte, puisque peu d'œuvres de ce genre nous sont parvenues et par contre, l'engouement pour la statuaire monumentale de bronze a porté un coup fatal à la dinanderie monumentale. A titre d'exemple citons le cas des lutrins.

Le réalisme s'empare des aigles et on ne crée plus que des modèles d'une rare banalité. La préoccupation d'atteindre le grand art inspire le plus souvent des formes prétentieuses.

Après avoir défini les relations entre l'histoire de la dinanderie et celle de la sculpture, il faut établir un parallèle entre le métier des métaux précieux et celui du cuivre.

La séparation entre l'orfèvrerie et la dinanderie est à la fois relativement récente et fort conventionnelle. Sous le régime corporatif on a vraisemblablement voulu prévenir les fraudes en interdisant aux orfèvres de détenir chez eux des métaux vils, mais un Renier de Huy était à la fois orfèvre et dinandier avant la lettre, puisque le terme est de beaucoup postérieur au XIIe siècle. Vers la fin du régime corporatif, l'interdiction tomba probablement en désuétude. Les frères Nalinnes à Dinant employaient les métaux, nobles ou vils. Tel fut aussi le cas de Stenoot d'Anvers, leur contemporain. Le travail du dinandier est généralement moins fin et moins poussé que celui de l'orfèvre, mais il ne faut pas se hâter à placer le premier métier au-dessous de l'autre. Il y a probablement eu un plus grand effort créateur dans le premier que dans le second. Evidemment quand on utilise les métaux précieux, c'est toujours dans l'intention de créer des objets de luxe et partant des œuvres d'art, tandis que le travail de cuivre vise en majeure partie à des fins primordialement utilitaires. On a commencé par battre des chaudrons, des marmites et on n'a jamais cessé de le faire, mais parmi les dinandiers certains atteignirent ainsi une grande habilité. Si l'on prend en considération cette production artistique, on y trouve une plus grande abondance de modèles originaux que dans l'orfèvrerie. On peut donc difficilement qualifier la dinanderie d'art mineur, puisque loin d'emprunter ses modèles, elle en crée et exerce même une influence sur les autres arts.

Le chandelier pascal de Postel (vers 1140) avec ses trois figures d'angle représentant des dragons occupe une place importante dans la série des œuvres inspirées par des animaux fabuleux.

L'encensoir de Lille nous montre une conception très originale de la figure humaine et une stylisation des ornements. Que dire du chandelier de Milan, qui représente tout un répertoire d'ornements? Le chandelier pascal de Parc annonce déjà par la forme étirée de son fût, une transition vers le gothique, alors que sa base tire des effets de combinaisons linéaires d'esprit encore purement roman. A la fin du XIVe siècle, le lutrin de Jean Josès à Tongres échappe partiellement au maniérisme du style cosmopolite et annonce le réalisme du XVe siècle.



Fig. 14. – Jean Paus. Clôture du tabernacle. 2e moitié du XVIe siècle

Léau, église Saint-Léonard

Les œuvres du xve siècle, lutrins, chandeliers, fonts baptismaux, etc., nous révèlent magnifiquement leur époque: une époque très somptueuse, mais avec un fond de gravité faisant éviter les formes mièvres.

Au début du xvie siècle, sauf de rares exceptions, la dinanderie reste au service du style gothique. C'est un fait de l'histoire générale de l'art parce qu'on trouverait difficilement de meilleures preuves pour dire que ce style n'était pas épuisé et aurait pu se prolonger au moins un siècle.

Il serait d'autre part impossible de parler de l'introduction du style de la Renaissance dans nos pays et de son adaptation à l'âme septentrionale par le génial Corneille Floris, sans faire mention des grilles du tabernacle de Léau, attribuées à Jan Pans ou Paus (1552) (fig. 20) et de celles de Saint-Jacques à Louvain, par Jean Veldener (1568). En opposition, les fonts de Diest et de Bréda nous montrent un courant plus franchement italianisant.

Le style baroque a été moins favorable à la réalisation de très belles œuvres de cuivre, bien que les archives nous ont transmis le souvenir de statues battues ou coulées de grand mérite. Cependant, le battage fort en faveur à cette époque nous a donné de nombreux exemples de lutrins et de chandeliers d'aspect monumental, mais qui choquent par leur légèreté. Notre époque n'aime pas ces trompe-l'œil. Par contre, des batteurs tels que les Dussart de Dinant ont repoussé des œuvres qui échappent à cette critique : des plats ou des pièces de forme comme des rafraichissoirs, des lampes de sanctuaires, etc. Les pièces coulées de cette époque jouissent de nos préférences. Tels sont notamment les lustres qui firent souche si l'on veut dans certains pays, dans ce sens que les modèles de notre pays donnèrent naissance à des types dérivés. On accorde généralement peu d'attention aux balustres des clôtures intérieures des églises. Seul l'effet d'ensemble frappe. Il serait pourtant fort intéressant d'analyser la combinaison des divers éléments: on découvrirait des raffinements inattendus.

Les styles français – depuis Louis XIV – ont été longtemps tenus en échec dans notre pays – au moins dans la partie septentrionale – parce que l'art religieux prédominait et que l'église tenait énormément au style baroque associé dans son esprit à l'idée de la Contre-Réforme. De cette façon, l'adhésion aux formes françaises s'opéra d'une façon souvent gauche, avec une contrainte qui paraît du provincialisme, mais qui est un peu plus. Néanmoins, à Tournai, Jacques Lefèvre-Catters (1744-1810) et ses successeurs ont presque égalé la production française en fait de bronzes d'art.

JEAN SQUILBECK

Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVIe eeuw

IV. LANCELOT BLONDEEL

Dragen vele schilders uit onze reeks « Documenten » een naam, die in de wereld van de kunstgeschiedenis zogoed als onbekend is, van Lancelot Blondeel kan dit alleszins niet gezegd worden. Zijn nagelaten werken en de voorname rol, die hij in het artistieke leven van zijn tijd te Brugge heeft vervuld, hebben zijn naam wijd verbreid en gaven aanleiding tot een aanzienlijk aantal studies, waarvan vele op een uitgebreid bronnenonderzoek berusten of op een nauwgezette ontleding van zijn werk gegrond zijn (1). En zoals voor de meeste Brugse schilders, was het de bekende engelse kunsthistoricus en archeoloog, W.H. James Weale, jaren lang te Brugge gevestigd, die het meest heeft bijgedragen tot de tegenwoordige kennis van leven en werk van Lancelot Blondeel (2).

Desniettegenstaande kunnen wij hierna nog de tekst laten volgen van eenendertig onuitgegeven bescheiden, waarvan niet minder dan zesentwintig geheel onbekend gebleven waren.

Vooreerst bepalen onze documenten op afdoende wijze het geboortejaar van Lancelot Blondeel. Algemeen werd tot nog toe daarvoor het jaartal 1496 aangenomen, maar deze mening bleef hypothetisch bij gebrek aan vaste gegevens. Welnu, in twee verschillende documenten, het ene d.d. 8 juli 1555(3),

---

(1) De beste bibliografie betreffende Lancelot Blondeel vindt men in P. Bautier, *Lancelot Blondeel, pictor brugensis praestantissimus*, Brussel, 1910, achteraan. Voor de aanvulling van deze bibliografie raadplege men: H. Van Hall, *Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst*, 2 dln., 's-Gravenhage, 1936-1949.

(2) Hierbij hebben wij vooral het oog op zijn bijdrage, getiteld: *Lancelot Blondeel*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LVIII (1908), blz. 277-301, 373-380.

(3) Zie: Brugge, stadsarchief, *Overleg over de jaren 1548-1557*, nr 6: « Lanchelot Blondeel, oudt LVII jaeren ». De volledige tekst van dit stuk hopen wij te publiceren in onze bijdrage betreffende de schilder Willem Cornu.

het andere d.d. 24 juli 1555 (1), wordt getuigd dat Blondeel toen ongeveer zevenenvijftig jaar oud geworden was, terwijl in een derde stuk, gedateerd 26 maart 1558, de leeftijd van ongeveer negenenvijftig jaar wordt aangegeven. Volgens de eerste twee getuigenissen, zou Blondeel dus in het jaar 1498 zijn geboren; volgens het derde document pas in 1499. Men dient er echter rekening mede te houden, dat het laatstgenoemde stuk volgens de Paasstijl is gedateerd, dus: 26 maart 1557. Trekt men nu de aangegeven leeftijd af van het laatstgenoemde jaartal, dan bekomt men eveneens 1498 als geboortejaar, wat ongetwijfeld met de waarheid overeenstemt.

Wanneer hij op 25 juli 1519 als schilder het vrijmeesterschap te Brugge verwerft, is Blondeel pas eenentwintig jaar.

Onze documenten laten verder toe beter aan te tonen hoe veelvuldig Lancelot Blondeel in processen was betrokken, alsmede hoe kwaad hij het met financiële moeilijkheden heeft gehad. Ze leren ons ook wanneer Lancelot Blondeel en zijn echtgenote, Catharina Scherier – wellicht een zuster van de Brugse beeldhouwer Michiel Scherier (2) – hun eigendom aan de Vlamingdam te Brugge hebben verworven alsmede wanneer en aan wie zij deze eigendom hebben verkocht. Daarenboven behelzen ze een overeenkomst tussen de kinderen van het afgestorven echtpaar Blondeel, betreffende de verdeling van de nagelaten goederen. Zoals bekend overleed Lancelot op 4 maart 1561 en zijn vrouw in januari 1562.

Ook in zake de artistieke bedrijvigheid van Lancelot Blondeel valt uit onze documenten nog een en ander te leren. Zo zien wij Blondeel schilderwerk uitvoeren in de Sint-Salvatorskerk te Brugge en tot tweemaal toe in het kruisboogschuttersgild van Sint Joris, genaamd Het Jong Hof, eveneens te Brugge. Wij vernemen daarenboven dat hij het karton heeft ontworpen voor een tapijt ten behoeve van jonkheer Jan Adornes, heer van Nieuwenhove en van Nieuwvliet, dat hij het patroon heeft geleverd voor een nieuw glasraam in de kloosterkerk van de Zusters Annuntiaten te Brugge, en dat hij het plan heeft getekend voor een nieuw orgel in de Brugse Sint-Donaaskerk. Verder worden wij nauwkeurig ingelicht over het aandeel van Blondeel in de straat-

(1) Zie: Brugge, stadsarchief, *Overleg over de jaren 1548-1557*, nr 16: « Lancilotus Blondel, arte pictor et ipse annum etatis agens quinquagesimum septimum plus minus ». De volledige tekst van dit stuk zal gepubliceerd worden in onze bijdrage betreffende de schilder Joost de Laval.

(2) Over Michiel Scherier zie: R.A. Parmentier, *Documenten betreffende Brugsche steenhouwers uit de 16e eeuw*. Brugge, 1948, passim; A. Viaene, *Michiel Scherrier van Poperinge, beeldsnijder te Brugge, 1534-1552*, in *Biekorf*, tom. XLIX (Brugge, 1948), blz. 85-88.

versieringen, die het stadsbestuur van Brugge liet aanbrengen ter gelegenheid van de Blijde Inkomst van Filips, infant van Spanje en erfprins van de Zuidelijke Nederlanden, in 1549 (1).

A. Schouteet

1.

1534 juli 30. — *In het geschil tussen Joris Lohoys, eiser, en Lancelot Blondeel, verweerder, beslissen schepenen van Brugge, dat Blondeel het geëiste bedrag van twee pond negentien schelling groot moet betalen en veroordelen hem bovendien tot de kosten van het geding.*

Ten poorterschen dynghedaghe, ghehouden ter vierscaere van Brugghe eerst in hoymaent XVcXXXIIII, zo hadde Josep Ploccoy, als brynghere van eender obligatie, heesschere, aldaer betrocken ende upgheroupen Lanceloot Blondeel, verweerere, ende comparerende dezelve heesschere te diere causen in persoone in ghebanre vierscare zeyde ende vertoochde, hoe dat up den derden dach van den vastene lestleden (2) de verweerere by cedule van zynder handt hem verbonden hadde jeghens Jooris Lohoys in de somme van II l. XIX s. grooten, belovende die denzelven Jooris ofte den brynghere 's briefs te betalene te zekere daghen van paiementen, alle overleden, alzo dat claerlic blycken mochte by der cedule daerof ghewaghende, die hy heesschere promtelic betoochde ende exhibeirde. Ende hoewel dienvolghende de verweerere behoorde de voors. somme betaelt t'hebbene, nochtans was daerof in ghebreke, zodat den heesschere daeromme noodt was dit betrec te doene ende contendeirde bydien ten fyne dat dezelve verweerer in de voors. II l. XIX s. gr. ghecondempneert zoude zyn, metsgaders in de costen van desen vervolghe.

Daerjeghens meester Pieter de Smet, als procureur ende machtich van den voors. verweerere, zeyde ende vertoochde by voorme van andwoorden, dat hy de voors. cedule kende gheteeckent zynde by den verweerer, maer zoude wel blycken datter meer besproken was dan de voors. cedulle innehilt, ende hadde de heesscher belooft metten verweerer te commene in rekenynghe voor mynheere den burchmeestre van den coursse (3), hem dat stellende in deelynghe van eede.

Ende naerdat den voors. Jooris Lohoys, originael heesscher, gheordonneert ghezyn hadde den voors. eedt t'accepterene of refererene ende dat dienvolghende dezelve Jooris den eedt accepterende verclaerst hadde by solemnelen eede, dat in de voors. cedule al ghescreven stondt datter tusschen partien gheconveniert ende besproken was, so was hendelic by scepenen van Brugghe ter voors. vierscaere te rechte zittende, ter manynghe van den heere, de voors. verweerer ghecondempneert in de gheheeschte II l. XIX s. gr., metsgaders

(1) In haar testament d.d. 6 april 1569, legateerde een zekere Anna Nayaert een bedrag van 20 schelling groot ten voordele van « Lancheloot, schildere by de Vlamincbrugghe » en een bedrag van 10 schelling groot ten voordele van « Lysbette Blondeel, weduwe van... ». Zie: Brugge, stadsarchief, *protocol van Paulus vander Praet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1567-1570*, fol. 113 v.-114 v. Lancelot Blondeel kan hier niet bedoeld zijn, want hij overleed in 1561. Maar zou men niet mogen denken aan de bekende schilder Pieter Pourbus, die met een dochter van Lancelot Blondeel getrouwd was en precies aan de voet van de Vlamingbrug te Brugge woonde?

(2) De Vasten van het jaar 1534 begon op Zondag 15 februari. De derde dag van de Vasten zal dus de 18e februari geweest zijn.

(3) D.w.z.: de burgemeester van de raad of van de gemeente, in tegenstelling met de burgemeester van de schepenen.

in de costen van dezen vervolghe, de taxatie van dien scepenen ghereserveert, omme by den heesscher van als t'hebbene innynghe ende executie in live ende in goede, naer den rechten, wetten ende costumen van der voors. vierscaere.

Actum XXX in hoymaent XCcXXXIIII.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1528-1534, fol. 497 v.

2.

1534. — *Jan Adornes, heer van Nieuwenhove en van Nieuwvliet, betaalt dertien schelling groot aan de schilder Lancelot Blondeel voor het maken van een patroon, waarnaar tapijten moeten geweven worden.*

Item, payé à Lanslot, le pointre, pour le premier patron qu'il me fit des fleuraiges pour selon ce ouvrer mesdits tapits: XIII s. gr. (1).

Journaal van Jan Adornes over de jaren 1528-1535, fol. 216.

3.

1537 november 22. — *Michiel Bramaert, makelaar, en Lancelot Blondeel, schilder, worden aangesteld tot voogden over de minderjarige kinderen van Jan Tourmengier en zijn vrouw Hendrika van Heic.*

Michiel Bramaert, makelare, ende Lanceloot Blondeel, schildere, juraverunt tutores van Trukin ende Gheerardynekin, Jan Tourmengiers kinderen by Herryette van Heicx, uxor. Actum den XXIIen in novembre XXXVII, present: Voet, overzienre, Petyt ende Lootin, scepenen (2).

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsaflegingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 193, nr 6.

4.

1538 maart 14. — *Michiel Bramaert en Lancelot Blondeel, als voogden over Geertrui en Gerardine, de twee minderjarige kinderen van Jan Tourmengier en wijlen Hendrika van Heic, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen.*

Den XIIIIen dach van maerte XVcXXXVII Michiel Bramaert ende Lanceloot Blondeel, als voochden van Trukin ende Gheerardinekin, Jan de Tourmengiers kindren die hy hadde by Herryette, zinen eersten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede denzelven kindren toecommen ende ghebuerdt

(1) Deze tekst staat ook afgedrukt in J. Versyp, *De geschiedenis van de tapijtkunst te Brugge.* Brussel, 1954, blz. 193.

(2) Bovenstaande aantekening werd enigszins corrupt geplubliceerd in L. Gilliodts-van Severen, *Bruges port de mer. Etude historique sur l'état de cette question.* Brugge, 1895, blz. 427.

by den overlyden van de voors. Herryette, huerlieder moedere, ende es in penninghen de somme van twee ponden twee scellinghen zeven penninghen grooten Vlaemsche munte, welke II l. II s. VII d. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van den voors. Jan de Tourmengiers, als vadere, metter houdenesse van denzelven kindren, weddinghe borghe van meestre Chaerles Beernaert, den cyrursien, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up de Noordtzandtbrugghe in Sint-Jacopszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den twee ende twintichsten daghe van novembre duust vyfhondert zeven ende dertich, onder scepenen zeghelen Fransois Petyt ende Jacop Lootin, clerc: *Queestre.*

(Latere toevoeging:) Dese II l. II s. VII d. gr., metgaders noch tien scellinghen grooten, twee paternosters: een amatiste, ghepresen vyf scellinghen grooten, 't ander corael, weerdich vier Karolusguldens of daerontrent, een goudin rinc van een dobbel ducaet, ende noch een andre van der weerde van ontrent een goudin croone, waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van Gomaer de Heick, poorter van Sint-Omaer, grootheere van denzelven kindren, metter houdenesse van dien, weddinghe borghe van Jan de Tormengiers ende Jan van Nieuburch, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den XVen dach van septembre duust vyfhondert vierenveertich, onder scepenen zeghelen Jan de Boodt ende Gabriël de la Coste, clerc: *de Smit.* Ende hiermede ghecasseirt de voorgaende weddinghe.

(Nog latere toevoeging:) Noch nieuwe weddinghe van Jan Tormengy, als vader, met borghe van Anthuenis Baervoet ende Christiaen Ghanseman, stedekiesinghe tsamen ende elc byzondere up de Noortzandbrugghe in daten Ven meye LII, onder scepenen zeghelen Jacop de Bood ende Bernaert Winckelman, clerc: *Plocquoy.* Ende hiermede de voorgaende ghecasseert.

Register van wezengoederen van Sint-Jacobszestendeel over de jaren 1524-1538, fol. 262.

5.

1539 februari 8. — *Lancelot Blondeel en zijn vrouw Catharina stellen de hier opgesomde personen als hun procureurs aan.*

Landsloot Blondeel ende Kathelyne, zyn wyf, [constitueeren procureurs] Gillis Braem, Bossaert, Schoutheeten, Smet, Capelle, Mattheeux de Queestre, Anthuenis de Cauleirs, Joos van Riebeke, Adriaen Bernaerts, Willem Wyelant, Cornelis Gillet, Hanskin Amant [1], Jan Vereecke, Maximiliaen Franck, Jan Calfedere, Jan Verpoort [2], Joos Aernout, Pietre Craeye, Bertelmeeux de Visschere, Michiel Scheerier [3], Michiel Bramaert, Bertelmeeux Bataille, Maertin de Buusere, Aleamus Officiael, Jan van Overloop, Pietre Panne, Jooris Solbrueck ende elcken [zonderlinghe], belovende [van weerden t'houden].

Protocol van Pieter de Smet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1531-1539, blz. 577.

---

(1) Het merendeel van de bovengenoemde personen waren advocaten en procureurs te Brugge.
(2) De voormelde Jan Vereecke en Maximiliaan Franck waren schilders te Brugge. Hetzelfde mag wellicht ook gezegd worden van Jan Verpoort. Vgl. C. Vanden Haute, *La corporation des peintres de Bruges*. Brugge-Kortrijk [1913], passim.
(3) Deze persoon was wellicht de schoonbroeder van Lancelot Blondeel.

6.

1540 maart 7. — *De tapissier Antoon de Smit en de schilder Joost Zoetaert stellen zich borg voor de betaling van 2 pond 10 schelling groot door Lancelot Blondeel aan een zekere Jan vanden Berghe.*

Clayszuene, Everbout, 7 maerte 1539. — Anthuenis de Smit, de tapytchier [1] ende Joos Zoetaert [2] ende verbonden hemlieden elc als baerblycst ende over al jeghens Jan vanden Berghe, filius Lodewycx, de Vrijlaet, in de somme van twee ponden ende tien scellinghen grooten of de weerde etc., commende ende spruutende dezelve pennynghen ter causen van ghelycker somme, daerinne Lanceloot Blondeel over den voorn. Anthuenis by scepenen, zittende ten berechte van partyen, ghecondempneert was jeghens den voorn. Jan vanden Berghe, dewelcke condempnatie hiermede extynct ende te nieuten es, te betalene de voors. somme, te wetene: van moorghen in achte daghen eerstcommende zes scellinghen ende acht penninghen grooten, voort ghelycke 6 s. 8 d. gr. binnen tien weken nu eerstcommende, ende voort ghelycke 6 s. 8 d. gr. telcken tien weken daernaer volghende gheduerende toter vulder betalynghe van der voors. somme van twee ponden ende tien scellinghen grooten, ende elc payement byzondere up constraincte van ghevanghen te zyne.

Actum als boven.

Protocol van Cornelis vanden Leene, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1520-1540, blz. 983.

7.

1542 november 17. — *In het geschil tussen Sebastiaan van Raleghem, eiser, en Lancelot Blondeel, verweerder, beslissen schepenen van Brugge, dat de verweerder, ingevolge hun uitspraak van 7 november laatstleden, voorlopig achttien schelling groot aan de eiser moet betalen.*

Ten poorterschen etc. [dynghedaghen ghehouden ter vierschare van Brugghe up de XVe, XVIe ende XVIIe daghen van novembre in 't jaer XVc ende XLII] zo hadde Sebastiaen van Raleghem, heesschere, etc., Lanceloot Blondeel, verweerere, ende comparerende meestre Pietre de Smet, procureur etc., hoe dat up den VIIen dach van deser jeghewoordegher maendt van novembre de verweerere jeghens den heesschere ghecondempneert was by scepenen etc. te nantiere de somme van XVIII s. gr., alzo dit al claerlic etc., ut supra (actum XVII in novembre XVcXLII).

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1541-1545, fol. 145 v.

8.

1544 maart 27-28. — *In het geschil tussen Petronella Blanckys, eiseres, en Lancelot Blondeel, verweerder, verklaren schepenen van Brugge het vonnis, op 19 dezer ten laste van de verweerder gewezen, executoir.*

Ten poortersche etc. [dinghedaghen ghehouden ter vierschare van Brugghe up de XXVIIe en de XXVIIIe daghen van maerte in 't jaer XVc ende XLIII) zo hadde jonc-

(1) Op 8 mei 1563 legde deze persoon een verklaring af ten voordele van zijn vakgenoot Antoon Sayon. Deze verklaring vangt aldus aan: «Anthuenis de Smet, tapytsier, oudt LXXVII jaren of daeromtrent...». Zie: Brugge, stadsarchief, *gerechtelijke dossiers*, nr 540.

(2) Deze persoon was schilder te Brugge. Zie over hem: C. Vanden Haute, *a.w.*, blz. 70 a, 71 a, 83 b, 84 b, 95 b, 201 b, 220 a.

vrauwe Pieronelle Blanckys, heesscheghe, etc. Lanceloot Blondeel, verweerere, ende comparerende meester Symon vander Cappelle, procureur, etc. hoe dat up den XIXen dach van deser jeghenwoordegher maent van maerte de verweerere jeghens der heesscheghe ghecondemneirt was by scepenen etc. te namtierne de somme van XX s. VIII d. grooten, alzo dat claerlicke blycken mochte by der acte daerof zynde die de voors. meester Symon promptelicke betoochde ende exhibeirde, ende overmits dat de heesscheghe daerof etc. zo verzochte ende concludeirde de voors. heesscheghe de voors. acte verclaerst te zyne executoire etc. Ende naerdat de betrocken verweerere etc. ende niet en compareirde etc., so was hendelicke ter manynghe etc. de voors. acte ghewyst etc., al ghelyc de voorgaende acte etc.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1541-1545, fol. 303.

9.

1544, september 15. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge verbindt zich Gummarus van Heic aan Lancelot Blondeel en Michiel Bramaert, als voogden over Geertrui Tourmengier, een bedrag van 2 pond 12 schelling 7 denier groot alsmede zekere juwelen te overhandigen, zodra hij hierom zal verzocht worden.*

De Boodt, de la Coste, XV septembre XVcXLIIII. — Dat cam Gomaer le Heick, poortre der stede van Sint-Omaer, dewelcke wedde ende belovede Lancheloot Blondeel, den schildere, ende Michiel Bramaert, beede poorters der stede van Brugghe, als voochden van Truukin, Jan de Tormengiers kinde dat hy hadde by Herriette de Heick, 's voors. Gomaers dochtre, zynen eersten wyfve, ende ter voors. weeze behouve ende prouffyte, de somme van twee ponden twaelf scellinghen ende zeven penninghen grooten Vlaems eens ende loopende schult, spruutende ende commende de twee ponden twee scellinghen zeven penninghen grooten over de principale somme der voors. weese toecommen by der aflivicheit van der voors. huere moedere, ende d'andre thien scellinghen gr. over 't verloop by den voors. Landsloot, als de penninghen onder hem ghehadt hebbende, daervooren by weddinghe in daten XXI ougst anno XL beloeft, welcke weddinghe mids desen te nieuten es mids dat dezelve somme by den voornoemden comparant huut 's voors. Landsloots handen, by accoorde van der voors. weesen vadere, den voors. voochden ende uppervoochden, ghelicht es. Voort de voors. comparant kennende noch in handen t'hebbene als vooren twee paternosters : het eene amatist der voors. weese toebehoorende, ghepresen vyf scellinghen gr., ende het andre corralin, weerdich vier Carolusgulden ofte daeromtrent, voort een goudin rync van eenen dobbelen ducaet, ende noch een andere van der weerde van omtrent een gouden croone. Te gheldene ten wille etc. Dies wort de voors. comparant ghehouden etc., clausule van houdenesse, fides: Jan Tormengiers ende Jan van Nieuburch.

In kennesse...

Protocol van Pieter de Smet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1539-1552, fol. 467-468.

10.

1544, oktober 31. — *Een huis, toebehorende aan Lancelot Blondeel en staande aan de Vlamingdam te Brugge, is wegens schuld gerechtelijk in beslag genomen en het gebruik ervan wordt door schepenen toegewezen aan de schuldeiser Gerard Poirtau.*

Ten zelven daghe ende jare als boven [up den laetsten dach van octobre XVcXLIIII] zo was idem [Cornelis Bernaerdts], machtich over Gheraert Poirtau, ghestelt realic ende by

effecte in de actuele possessie ende ghebruczamichede van eenen huuse met zynen toebehoorten staende ten voorhoofde te Vlamyncdam, toebehoorende Lanceloot Blondeel, ende dat by Jacop Nettelet, colfdragher ende wettelic vangher etc., ter presentie ende byzyne van Julyaen Tassaert, maerscalc, ende Lievin de Biegere, beede poorters etc., omme van denzelven etc. (1).

Protocol van Adriaan Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1544-1545, blz. 53, nr 2.

11.

1545 april 15. — *In het geschil tussen Bartholomeus Allaert, ter ener zijde, en Pieter Ritsaert, ter ander zijde, wijzen schepenen van Brugge de eis van de eerstgenoemde partij af, die van de tegenpartij betaling eiste van een door haar verkochte koe.*

Ghezien by den college van schepenen ter camere der stede van Brugghe de memoriën met de informatie ende productiën, reprochen ende salvatiën voor hemlieden ghedient in 't proces, gheïntenteert tusschen Berthelmeeus Alaert, heesschere, ter eender zyde, et Pietre Ritsaert, verweerere ter andere, ter cause van dat de voors. heesschere hadde den verweerere doen vanghen omme van hem betalynghe t'hebbene van drie ponden zes scellynghen gr. over een vette coe, die dezelve verweerere met eenen Lanceloot, de schildere, up de coemarct der voorn. stede jeghens hem hadde ghecocht ende belooft te betalene, sustinerende bydien dezelve heesschere 't voorgaende vanghen goet ende over zulck behooren zyn effect te sorteren, tot anderstont de verweerere zoude betaelt hebben de voors. drie ponden zes scellynghen gr., metgaders 's heesschers costen, scaden ende interesten.

Ende de verweerere ter contrariën dat 't pretense vanghen zoude verclaerst zyn quaet ende hy daerof ende van 's heesschers heesch ende conclusiën ontsleghen zyn, loos, ledich ende quyte, ende daertoe de heesschere ghecondemneert in 's verweerers costen, scaden ende interesten, midtsdat nyet blycken zoude dat de voors. heesschere de coe, dies questie roert, nyet vercoocht en hadde ter maerct met ghereeden ghelde, maer ten zekeren toecommenden daeghen ende termine van Kersmesse daernaer eerstvolghende ende nu laest gheleden, voor dewelcke scult den heesschere nyet gheoorlooft was te procederene metten eersten by executie jeghens zyn debiteur maer by simpele evocatie; ten andere zoude nyet blycken dat de verweerere ghecoocht hadde de voors. coe, maer was daerof coopere Lanceloot Blondeel, denwelcken de heesschere hadde dach ghegheven ende gheconsenteert dezelve coe te moghen betalene te Kersmesse, zo voorseyt.

Ende alzo de heesschere hadde ghedoecht de gheloofsaemheyt van den voors. Lancelot, ende voorts ghesien al dat in deze zake behoort overzien ende gheconsidereert te zyne, zonderlinghe d'acte van conclusie in rechte, 't voorn. college heeft met rype deliberatie van rade ghezeyt, ghewyst ende verclaerst, zeght, wyst ende verclaerst by dezen, den voors. heesschere, metten pretensen zynen heesch, fyn ende conclusiën, jeghens den verweerere nyet ontfanghelick, ende dienvolghende ende absolverende daerof denzelven, ende van 't vanghen in zynen persoon ghedaen los ende quyte; condempneert den heesschere up te legghene de verweerere zyne costen, scaden ende interesten, die hy ter cause van tzelve vanghen ende van dezen processe ghedoocht ende ghesupporteert heeft, ter tauxatie van scepenen.

(1) L. Gilliodts-van Severen, *a.w.*, blz. 436, en W.H.J. Weale, *a.w.*, blz. 278, hebben van dit stuk reeds melding gemaakt.

Actum present den heesschere in persoone ende meestre Symon vander Cappelle, over den verweerere, up den XVen dach van april XVcXLV naer Paesschen (1).

Register van civiele sententiën door schepenen van Brugge gewezen over de jaren 1544-1545, fol. 120 v. - 121 v.

12.

1545 mei 8. — *In het geschil tusschen Bartholomeus Allaert, eiser, en Lancelot Blondeel samen met Pieter Ritsaert, verweerders, verwijzen schepenen van Brugge de eerstgenoemde partij om binnen acht dagen op het antwoord van de verweerders te repliceren.*

Actum 's vrydachs 8en in meye 1545.

Comparerende etc. Berthelmeeus Allaert, heesschere, zeÿde, present Cappella over Lanchelot Blondeel ende Pietre Ritsaert, verweerers, hoe zylieden verweerers in den laetsten slachtyt ghecocht hadden van hem een vette coe voor III l. VI s. gr., te betalen te Kersmesse doens eerstcommende ende nu laetstleden, ende wat debvoir hy an hemlieden ghedaen hadde omme solutie ende betalinghe van derzelve somme t'hebbene en hadde daertoe gheconst gheraken, als waerby hy concluderende tenderende ten fyne van denzelven verweerers ghecondemneert t'hebbene in de voors. somme van III l. VI s. gr., met heessche van costen, scaden ende interesten in ghevalle van processe.

Daerjeghens de voors. meestre Simon over de voorn. Ritsaert nam conclusie van t'hebbene orlof van der camere ende costen, obsterende exceptie van ghewysder zaken hem competerende, by dat tusschen hemlieden ende den heesschere ter causen van derzelver coe proces gheweist hadde daer hendelinghe by sententie hy, verweerere, verclaert wierd ontsleghen van 's heesschers heessche ende conclusiën ende de heesschere ghecondemneert in de costen.

Omme up 'twelcke te repliqueren den heesschere tzynen verzoucke gheconsenteert was dach 't VIII° proximo.

Memoriaal van de schepenkamer over de jaren 1544-1545, fol. 165 v.

13.

1547 februari 9-10. — *In het geschil tussen Cornelis Petau, eiser, en Lancelot Blondeel met zijn vrouw, verweerders, veroordelen schepenen van Brugge de laatstgenoemde partij tot betaling van het gedeelte van de geëiste schuld, waarop de eiser persoonlijk kan aanspraak maken.*

Ten poortersche etc. [dynghedaghen ghehouden ter vierschare van der stede van Brugghe up de IXe ende Xe daghen van sporcle in 't jaer XVcXLVI], zo hadde Cornelis Petau, als gherecht zynde in de naervolghende schult by den overlydene van wylen Cornelis vanden Westhuuse, heesschere, aldaer betrocken ende upgheropen Lancelot Blondeel, den schildere, ende Cathelyne, zyn wyf, verweerers. Ende comparerende etc. meestre Pietre de Smet, als procureur etc., dat up den VIIen dach van hoymaent in 't jaer XVc ende XXXIIII de voors. verweerers compareirden voor scepenen van deser stede ende verbonden hemlieden aldaer jeghen wylen meestre Cornelis vanden Westhuuse ende zyn consorten in

(1) Zowel L. Gilliodts-van Severen, *a.w.*, blz. 435, als W.H. J. Weale, *a.w.*, blz. 278, hebben van dit stuk melding gemaakt.

de somme van XLVIII l. gr., belovende die te betalene te zekeren daghen van payementen, alle overleden, alzo dat al claerlicke blycken mochte by de lettren van verbande daerof zynde, die de voors. meestre Pietre de Smet promptelick etc., ende hoewel dienvolghende de voors. verweerers behoorden de reste, die zy daerof noch t'achtere waren, bedraghende IV l. XIII s. IIII d. gr., den heesschere betaelt t'hebbene, nochtans waren daerof in ghebreke, zoodat den heesschere daeromme noot was dit betrec te doene, ende contendeirde by dien ten fyne dat dezelve verweerers in de voors. reste ghecondemneert zouden zyn midsgaders in de costen van desen vervolghe, heesschende in cas van processe schaden ende interesten.

Daerjeghens meestre Symon vande Cappelle, als procureur van de voorn. verweerers, zeyde ende vertoochde, dat ghemerct dat dezelve verweerers alleenlick ghedachvaert waren jeghens den voors. heesschere ende dat de weddynghe of verbant by denzelven heesschere gheproponeirt competeirde den ghemeenen aeldinghers van den voors. Cornelis vanden Westhuuse, zo presenteirden dezelve verweerers de portie van den heesschere te betalen tusschen nu ende Paschen eerstcommende, sustinerende daermede te behooren ghestane ende den heesschere voordere up hemlieden niet ontfanghelick zynde, heesschende van de reste oorlof van vierschare ende costen.

Daerjeghen de voors. procureur van den heesschere zeyde by replique, dat wel blycken zoude dat de gheheeschte schult hem alleene competeirde ende toebehoorde ende dat by uutcoope, persisterende midsdien in de conclusiën van zynen heesche, presenterende indien 't noot ware zekere te stellene van den verweerers jeghens alle andere quyte te houdene.

Ende de voors. procureur van den verweerers by duplique persisteirde by den zynen.

Hendelicke partien al in 't langhe ghehoort, waren ter manynghe etc. de voors. verweerers, volghende huerlieder presentatie, ghecondemneert den heesschere te betalene zyn aendeel ende portie in de gheheeschte schult t' alfvastene eerstcommende, ende angaende 't surpluus was d'heesschere gheadmitteert ter verificatie van zynen voortstelle ende daernaer recht.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1545-1550, fol. 190.

14.

1549 juli 4. — *Ten overstaan van de schilders en de klederschrijvers van Brugge, wordt door het Brugse stadsbestuur overgegaan tot de aanbesteding van versieringswerken voor de Blijde Inkomst van prins Filips, de latere koning Filips II van Spanje.*

4en july 1549.

Ten dezen daghe was ontboden 't ghezelscip van den schilders ende cleerscrivers, twelcke in competenten ghetale vergadert zynde, was hemlieden ghelesen van weghen den tcollege 't concept ende conditiën van de schilderien, die gheadviseert waren te makene ende werckene an de drie tooghen ende arcuren ghestelt ter Blyder Entrée van den prince van Spaengnen [1], ende vertoocht dat zo wie van hemlieden zoude willen annemen 't voors.

---

[1] Bedoeld wordt de Blijde Inkomst te Brugge van de infant van Spanje, de latere koning Filips II, op 21 juli 1549. Zie: Brugge, stadsarchief, *stadsrekening over het dienstjaar 1548 sept. 2 - 1549 sept. 2*, fol. 113 v.: «Ander uutgheven ende betalynghe ter cause van den costen ghedaen ter eerster ende blyder incompste van zeere hooghe gheboren Philips, prince van Spaeingen, eerste gheboren zone van der Konincklycke Majesteyt, onsen toecomende natuerlicken ende souverainen heere ende prince, dewelcke ghesciede binnen deser stede den XXIen in hoymaent XVc ende XLIX».

werck metten conditiën annemen te makene ende dat te stellen up den neersten prys, dat hy hebben zoude voor 't stelleghelt drie angeloten (1).

Volghende denwelcken waeren drie brievekins overghegheven, daerby 't voors. werck van den voorgaenden drie tooghen was ghestelt ten diverschen prysen, ende was bevonden dat Jan Vergouwe (2) screef aldereerst stellende den prys up XCVI lb. XVI s. gr., daermede hy heeft ghewonnen III angeloten, zyn: XXX s. gr.

Daer was gheseit vanweghen den voorn. college, zo wie 't voorgaende werck metten conditiën als vooren zoude stellen up LXXX ponden gr., zoude hebben voor den wyn : II lb. gr.

Up twelcke Adriaen van Themseke, Joos Verbeke, Symon Puceel, Antheunis Rogier, Berthelmeeus le Roy, Jacob Meeze, Dieryck Claerboudt, François Tancré ende Mathys van Assene (3), tsamen een compaignie, stelden voors. werck up LXXX ponden, daermede zy wonnen: II lb. gr.

Ten andren was gheseit, dat zo wie 't voorgaende werck annemen zoude willen vyf lb. gr. min dan de voorgaende LXXX lb. gr., zoude hebben voor zynen wyn: XX s. gr.

Daerby Lancelot Blondeel stelde 't voorgaende werck up LXXV lb. gr., daermede hy heeft ghewonnen den wyn: XX s. gr.

Ten derden was gheseit, zo wie tselve werck noch verneersen wilde van vyf ponden gr., zoude hebben voor zyn wyn: II lb. gr.

Maer overmits datter nyemant van advise was 't werck an te nemene ten mindren pryse, was tselve werck overghesleghen den voors. Lancelot voor den prys van LXXV lb. gr. (4).

Ende was den voorn. ghezelscepe van den schilders ende cleerscrivers by den college gheordonneert elck in 't zyne te assisterene den voorn. Lancelot ten gracelicken pryse ende debvoir doen van zeere te werckene dat 't werck zoude moghen vuldaen zyn binnen X ofte XII daghen.

Ende waren den voorn. ghezelscepe van den schilders gheschonken zes cannen wyn.

Secrete resolutiën van de Brugse stadsregering over de jaren 1545-1552, fol. 101 r.-v.

15.

1549 juli 16. — *Op verzoek van Lancelot Blondeel neemt het stadsbestuur van Brugge een beslissing over de plaatsing van de wapens van Keizer Karel, van diens zoon, prins Filips, en van het graafschap Vlaanderen, alsmede over de samenstelling van het wapen van de voormelde prins, op de straatversieringen, die naar aanleiding van de Blijde Inkomst van de Infant zullen aangebracht worden.*

(1) Een angelot is een muntstuk ter waarde van tien schelling groot, zoals duidelijk blijkt uit de tekst van de volgende paragraaf. In 1525 genoot dit muntstuk een waarde van elf schelling groot. Zie: L. Gilliodts-van Severen, *Coutume de la ville de Bruges*, tom. i (Brussel, 1874 - *Recueil des anciennes coutumes de la Belgique)*, blz. 524. Zie eveneens E. Verwijs en J. Verdam, *Middelnederlandsch Woordenboek*, tom. i ('s-Gravenhage, 1885), kol. 419.

(2) Over de schilder Jan vander Gauwe, zie: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. viii (Antwerpen, 1938), blz. 345-351.

(3) Al deze personen waren lid van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge en schilder of klederschrijver van beroep. Vgl.: C. Vanden Haute, *a.w.*, passim.

(4) Het was Lancelot Blondeel zelf, die in opdracht van het stadsbestuur de plannen had ontworpen en de aanbestedingsvoorwaarden had opgesteld voor de versieringen van deze Blijde Inkomst. Hiervoor had het stadsbestuur hem een vergoeding van 12 pond groot toegezegd, maar er werd hem slechts een bedrag van 6 pond groot uitgekeerd. Vgl.: W.H. J. Weale, *a.w.*, blz. 286.

Actum XVIme de juillet XVcXLIX.

... Eadem die ghelesen zeker memoriael van Lancelot, den schildere, inhoudende zeker zwarichede van 't stellen van de blasoenen ende wapenen, alzowel van den Keysere, Prince ende desen lande van Vlaenderen, es in den college gheresolveert, dat men in alle tooghen ende arcuren, die men maken zal ende daer wapenen dienen zullen, men alomme stellen zal de wapenen van den Keysere metten harent in de middele, de wapenen van den Prince van Spaengnen, zulc als die waren ter date van den overlydene van de princesse, zynder huusvrauwe, an de rechter zyde, ende wapenen van Vlaendren an de slyncker zyde, zonder meer.

Secrete resolutiën van de Brugse stadsregering over de jaren 1545-1552, fol. 104.

16.

1549 juli 31. — *Lancelot Blondeel wijst vier vakgenoten aan om samen met de afgevaardigden van het stadsbestuur het schilderwerk te keuren, dat hij heeft uitgevoerd bij gelegenheid van de Blijde Inkomst van prins Filips van Spanje.*

Laesten july 1549.

... Eodem die Lancelot Blondeel, comparerende voor 't college van scepenen der stede van Brugghe, denommeerde Joos de Laval, Joos Zoetaert, Pauwels Cocuut ende Jacob van Gravenberghe, schilders (1), omme van zynentweeghe, metten commissarissen van den college, te gaen visiterene twerck by hem gheschildert in de toghen van den arcus tryumphaele.

Secrete resolutiën van de Brugse stadsregering over de jaren 1545-1552, fol. 108.

17.

1552 maart 30. — *Uittreksel uit het proces, tussen Frans vander Burch en Vincent Hermans, voor schepenen van de stad Brugge. Hieruit blijkt, dat Lancelot Blondeel het patroon heeft geleverd voor een glasraam in de kerk van het Annuntiatenklooster te Brugge, waarin Keizer Karel stond afgebeeld.*

Actum den 30 maerte 1551.

... Alzo François vander Burch, heesschere, comparerende voor 't college van scepenen der stede van Brugghe ter camere, hadde vertoocht by meestre Symon vander Capelle, zynen advocaet, jeghens Vincent Hermans, den glasemakere (2), aldaer by hem betrocken ende upgheropen, verweerere, hoe de verweerere van den heesschere, als ghecommitteirt zynde by mynenheere van Praet, ruddere van der Ordene (3), ter bestedinghe van zekere wercke te makene in 't cloostre van de Annuntiaten, die men heet de Roozusters buten Brugghe, anneghenomen hadde zekere glaseveinstre van den alderbeste glase te makene, an de rechterzyde van den hooghen outaer in de kercke van den voors. cloostre, metter

(1) Alle vier de bovengenoemde personen waren lid van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge. Vgl.: C. Vanden Haute, *a.w.*, passim.

(2) Over de glazenier Vincent Hermans, die in tweede huwelijk was getrouwd met de weduwe van de bekende schilder Adriaan Isenbrant, zie: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* tom. IX (1939), blz. vooral blz. 255 en verder blz. 229, 257, 263-265.

(3) D.w.z.: de Orde van het Gulden Vlies.

figure ende portraicture van der Koonincklycke Majesteit, naer 't uutwysen van zekeren patroone ende beworpe daerup ghemaect by eenen Lanceloot Blodeel, den schildere...

Memoriaal van de schepenenkamer van Brugge over de jaren 1551-1552, fol. 150.

18.

1552 mei 5. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge verbindt zich Jan Tourmengier aan Michiel Bramaert en Lancelot Blondeel, als voogden over zijn minderjarige dochter Geertrui, een bedrag van 3 pond 2 schelling 7 denier groot uit te keren alsmede zekere juwelen te overhandigen, zodra hij erom zal verzocht worden.*

Idem scepenen (Boodt, Wynckelman), et dach (V meye 52). — Jan Tormengy wedde ende belovede Michiel Bramaert ende Lancheloot Blondeel, als voochden van Gheertruut, tzelfs Jans dochtere by Heriette de Heic, zynen eersten wyve, ende 's voors. weese behouf drie ponden II s. VII d. gr., voort twee paternosters, danof tdeene es een amatist, ghepresen V s. gr., ende tdander een coralen, werdich vier Carolusghuldenen, eenen ghouden rync van eenen dobbelen ducaet, ende noch eenen anderen rync, werdich een ghouden croone; al te ghelden ende te betaelen de voors. somme van penninghen ende de juweelen up te legghene ten wille ende vermaene van den voorn. voochden, cum houdenesse, commende ende spruutende dezelve penninghen te wetene: de II lb. XII s. VII d. gr. ende de juweelen ter cause van der weese moeders successie ende versterfnesse, ende d'ander X s. gr., ter cause van zeker croos ghegheven by den voorn. Lancheloot ten proffyte van de weesen als de voors. penninghen t'anderen tyden in zyn handen ghehadt hebbende, fides ende principael Anthuenis Barvoet, mersenier, ende Cristiaen Ghanseman, up den baerblycxsten van hem beeden een voor andere ende elc over al, stede Noordtzandtbrugghe in Sint-Jacopszestendeel. Ende midts desen te nieten alzulcke weddinghe als t'anderen tyden van derzelver somme ende juweelen ghedaen es gheweist by Ghomaer van Hecke.

In kennessen.

Protocol van Jozef Plocquoy, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1550-1552, blz. 568-569.

19.

1552 maart 1 - 1553 maart 1. — *Het bestuur van de Sint-Elizabethschool te Brugge betaalt twee schelling groot aan Lancelot Blondeel voor het schilderen van de « sauvegarde ».*

Betaelt Lansloot, de schildere, over de sauvegarde ghescildert t'hebbene: II s.

Fonds van de St.-Elizabethschool, *rekeningboek 1551-1557, rekening van de boekhouder over het dienstjaar 1552 maart 1 - 1553 maart 1*, fol. 67 v., rubriek: « Betalinghe van reparatie ».

20.

1554 juni 2. — *In het geschil tussen Lancelot Blondeel, eiser, en de timmerman Jan Inghelrave, verweerder, beslissen schepenen van Brugge de zaak voor uitspraak naar een volgende zitting van de schepenbank te verdagen.*

In de zaecke hanghende voor 't college van scepenen der stede van Brugghe ter camere tusschen Lanceloot Blondeel, heesschere ter eener, ende Jan Inghelrave, den temmerman, verweerere ter andere zyden, bedinghet in heessche, andwoorde, replique, duplique ende tryplycke, ende naer informatie hendelick ghesloten in rechte, tzelve collegie, al ghezien hebbende ende daerup rypelic ghelet, heift gheordonneert ende ordonneert by desen den verweerere peremptoirelicke te andwoorden ende pertinentelicke te procederene up de faicten by den heesschere voortghestelt in zynen heesch, replycke ende triplycke, ende voorts up de specificatie voor attestatie overgheleyt midsgaders up de verzoucken in de voorn. triplycke begrepen ende daernaer recht.

Aldus ghewyst in de presentie van meester Gillis de Cauliers, over den heesschere, ende meester Simon vander Capelle, over den verweerere, den IIen in wedemaent 1554 (¹).

Civiele sententiën door schepenen van Brugge gewezen over de jaren 1553-1554, nr 65.

21.

1555 mei 30. — *Wegens achterstal van betaling van een rente van 3 pond 6 schelling parisis 's jaars, waarmede het huis van Lancelot Blondeel ten voordele van het armbestuur van de Sint-Jacobskerk te Brugge bezwaard is, wordt door schepenen van Brugge op dit huis executoir beslag gelegd.*

Ten poortersche etc. [dinghedaghen ghehouden ter vierschaere van der stede van Brugghe up den XXIXen ende dertichste daghen van meye in 't jaer XVc vyvenvyftich] (²), zo hadde Antheunis Janszuene etc. [ontfanghere van den disch van Sinct-Jacobskercke binnen der voornoomde stede, heesschere, aldaer betrocken ende upgheroupen] Lancelot Blondeel ende zyn wyf, verweerers, ende comparerende etc. [te dien fyne in ghebanre vierschaere] meestre Gillis Cauleirs etc. [advocaet van den heesschere, zeyde ende vertoochde hoe d'heesschere in de qualiteyt dat hy agierde] up den thiensten dach van maerte in 't jaer XVcLII wettelick hadde ghedaen panden zekere huus met zyne toebehoorten, staende ten Vlamincdamme an de oostzyde, toebehoorende de betrocken verweerers, van drie ponden zes scellinghen par. ervelicke rente van éénen jare, verschenen Lichtmesse XVc eenenvichtich, ende noch alzovele van den jare XVc tweenvyftich, welcke acte van pandinghe was up den XVen van maerte in 't jaer XVcLII etc. [ten verzoucke van den heesschere over de voornoomde achterstallen van rente te wette gheboden gheweest te lossene binnen de ghenachten daertoe staende, naer costume in ghelycke zaken onderhouden] ende de ghenachten etc. [leden zynde, zo was] up den VIen van meye in 't jaer XVc drieënvyftich ghestelt etc. [in de actuele possessie ende ghebruucsamichede van den voors. afghewonnen parcheele van huuse omme de huere van dien t'ontfanghene, alzo dit al claerlicke blycken mochte by de lettren daerof zynde], die de voornoomde Cauleirs promptelic etc. [betoochde ende exhibeerde; ende want al tzelve gheleden was jaer ende dach zonder] dat de betrocken verweerers de voors. afwinninghe ghepurgiert ofte de voors. achterstellen van rente betaelt hadden mette wettelicke costen daeranne clevende, zo verzochte ende concludeirde de voorseyde heesschere, in de qualiteyt dat hy agierde, midsdien in de proprieteyt van den voorseyden afghewonnen parcheele van huuse ghedecreteirt te zyne, omme daerof by hem ghebruuckene als over 't vry, proper ende eyghen goet van den disch van Sinct-Jacobskercke

(¹) L. Gilliodts-van Severen, *Bruges port de mer...*, blz. 436, en W.H.J. Weale, *a.w.*, blz. 278, hebben van dit stuk melding gemaakt.

(²) De tekst tussen vierkante haakjes werd aangevuld volgens een voorgaande akte van dezelfde aard.

voorn., naer de rechten etc. [wetten, costumen ende ordonnanciën van der voorn. vierschaere], tenware dat men hem, heesschere, etc. [promptelic upleyde ende betaelde alle d'achterstellen van der voors. rente verschenen totten daghe van hedent mette wettelicke costen daeranne clevende]. Ende naerdat etc. [by den amman van der voors. vierschaere] de betrocken verweerers openbaerlic ende overluudt voortgheheescht waren ende niet en compareirden noch procureur over hemlieden, verbeyt nochtans toten hende van den ghedinghe, ende naer de kennesse van huerlieder ghebode, so was hendelinghe etc. [by vonnesse van scepenen ter manynghe van den heere de voors. heesschere, zo hy agiert, ghewyst ende ghedecreteirt in de proprieteyt van den voors. afghewonnen parcheele van huuse, omme daerof te moghen ghebruucken als over 't vry, proper ende eyghin goet] van den disch van St.-Jacobskercke voorn., naer de rechten etc. [wetten, costumen ende ordonnanciën van der voornoomde vierschaere].

Actum etc. [ten daghe ende jare als boven].

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1554-1558, fol. 56 v.-57.

22.

1555 mei 30. — *Wegens achterstal van een rente van tien schelling groot 's jaars, waarmede het huis van Lancelot Blondeel ten voordele van het armbestuur van de Sint-Gilliskerk te Brugge bezwaard is, wordt door schepenen van Brugge op dit huis executoir beslag gelegd.*

Ten poortersche etc. [dinghedaghen ghehouden ter vierschare van der stede van Brugghe up den XXIXen ende dertichste daghen van meye in 't jaer XVc vyvenvyftich], zo hadden de dischmeesters van Sinct-Gilliskercke binnen der voorn. stede, heesschers, aldaer etc. Lanceloot Blondeel ende zyn wyf, verweerers, ende comparerende etc. meester Symoen vander Cappelle etc. zeyde ende vertoochde, hoe by ghebreke van betalinghe van thien scellinghen grooten eeuwelicke rente tsjaers, bezet ende gheypothequiert up een huus met zynen toebehoorten, staende ten voorhoofde over de Vlamincbrugghe an de oostzyde van der strate jeghenover 't Scottershof van den Jonghe Boghe, toebehoorende de betrocken verweerers, de bezettinghe daerof zynde was, ten versoucke van den heesschere, up den tweentwintichsten dach van wedemaent in 't jaer XVcLIII te wette gheboden gheweest te lossene binnen de ghenachten daertoe staende, naer costume in ghelycken onderhouden, ende dat over thien scellinghen grooten t'achtere van dezelve rente van eenen jare verschenen wedemaent ende decembre XVc eenenvyftich, ende noch van alzovele van den jare XVc tweenvyftich, ende de ghenachten etc. up den XXIXen dach van ougst in 't jaer LIII ghestelt etc., die de voornoomde Cappelle promptelick etc.; ende want de betrocken verweerers hadden laten lyden jaer ende dach zonder dat zy de voors. afwinninghe ghepurgiert ofte de voors. achterstellen van rente betaelt hadden etc., zo verzochten ende concludeirden de voors. heesschers, in de qualiteyt dat zy agierden, midsdien etc. omme daerof by hemlieden te ghebruuckene als over 't vry, proper ende eyghin goet van den disch van Sinct-Gilliskercke voorn., naer de rechten etc., ten ware dat men hemlieden heesschers etc. Ende naerdat de betrocken verweerers etc., so waren hendelinghe etc. de voors. heesschers, zo zy agierden, ghewyst ende ghedecreteirt etc. van den disch van St.-Gilliskercke voorn. naer de rechten etc.

Actum ten daghe etc.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1554-1558, fol. 57.

23.

1555 juni 22. — *Het stadsbestuur van Brugge maakt bekend, dat het huis van Lancelot Blondeel zal geveild worden ingevolge wettelijke uitwinning.*

Actum ter clocke XXIIe wedemaent XVcLV, present: Pringheel ende Berghe, scepenen.

... Voort, die coopen willen een huus met zynen toebehoorten, staende binnen deser stede ten Vlamincdamme, toebehoorende Lanceloot Blondeel, te wetten ofghewonnen by decrete by die van den disch van Sint-Jacopskercke in Brugghe voor d'achterstellen van III l. VI s. par. tsjaers ervelicker rente.

Voort, die coopen willen tzelve percheel, ooc te wetten ofghewonnen by decrete by die van den disch van Sint-Gillis voor d'achterstellen van X s. gr. 's jaers eeuwelicker rente.

... Dat die commen woensdaghe, dondredaghe ende vrydaghe eerstcommende naer de noene in de Weesecamere deser stede, aldaer men ter vercoopinghe van diere verstaen zal meest daeromme biedende met ghereede ghelde wordt de naeste (1).

Register van de Hallegeboden van de stad Brugge over de jaren 1553-1564, fol. 81.

24.

1555. — *De kerkfabriek van Sint-Salvators te Brugge betaalt negen schelling zes denier groot aan Lancelot Blondeel voor het uitvoeren van schilderwerk.*

Betaelt Loys [sic] Blondeel, scildere, over zekere wercken van zynen ambochte ghedaen achtervolghende zyn billet alhier ghedelivreert, innehoudende de partien ende in 't hende van diere quictantie van: 9 s. 6 d. gr.

Brugge, parochiaal archief van Sint-Salvators, rekeningboek van de kerkfabriek 1555-1568, rekening over het dienstjaar 1555 jan. 1 - dec. 31, fol. 31, nr 12, rubriek: « Andere betalinghe ghedaen van diversche extraordinaire costen, reparatiën ende anders... ».

25.

1555 juni-1556 juni. — *Het gildebestuur van de kruisboogschutters van Sint Joris (Jong Hof) betaalt 11 schelling 8 denier groot aan de schilder Lancelot Blondeel voor het schilderen van blazoenen.*

Betaelt Lansloot, den scildere, over blasoenen om an de toorsten te stellen die ghebesicht waeren t'Alter, es hier: XI s. VIII gr.

Rekeningboek van het Sint-Jorisgild (Jong Hof) 1549-1579, rekening over het dienstjaar 1555 juni - 1556 juni, fol. 100, nr 1, rubriek: « Uutgheven angaende ende ter cause ende ter heeren van onsen hooftman hoverleden, mynheere van Praet... ».

---

(1) L. Gilliodts-van Severen, *a.w.*, blz. 436, en W.H.J. Weale, *a.w.*, blz. 287, hebben het eerste gedeelte van de bovenstaande tekst gepubliceerd; het tweede gedeelte, dat nochtans rechtstreeks bij het eerste aansluit, is hun ontgaan.

26.

1558 maart 26. — *Als getuige gehoord in de zaak, hangende voor schepenen van Brugge, tussen het ambachtsbestuur van de beeldenmakers en de zadelmakers, enerzijds, en de klederschrijver Mattheus van Assenede, anderzijds, legt Lancelot Blondeel de hiervolgende verklaring af.*

Lanceloot Blondeel, schildere van zynen style, oudt LIX jaren of daeromtrent, oorconde beleedt by den heesschere als de voorgaende deposant by eede warachtich te zyne, dat hy als vindere van den ambochte van den heesschere heeft ghezien de cleederen in questie meten ter date van der litigieuse calaingne, ende dat dezelve cleederen alsdoen huerlieder behoirlicke lancde ende breede niet en hadden naer 't uutwysen van de kuere van den voors. ambochte, overmids dat de zommeghe van diere wel te smal ende cort waren een vierendeel ende de zommeghe een alf vierendeel ende lettel meer ofte min, ter causen van dewelcke de calaingne ghedaen wierdt; ende es wel indachtich dat het verlanghen ende verbreeden van de voors. cleederen by hem ghezien ter date van de visitatie by de mannen van partyen, an beeden zyden ghenomen, ghedaen niet en was ter daten van derzelver calaingne.

Gheëdt, present: J. Heede, 26 maerte 57.

Fonds van de gilden en de ambachten, *ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers, processtukken : proces van het ambachtsbestuur tegen Mattheus van Assenede, 1557-1558*, stuk gemerkt: *J.*

27.

1558 juni - 1559 juni. — *Het gildebestuur van de kruisboogschutters van Sint Joris (Jong Hof) te Brugge betaalt 3 schelling groot aan de schilder Lancelot Blondeel voor werk aan de schacht van de nieuwe gildevaan.*

Betaelt Lanceloot Blondeel, scildere, by laste van den eede, van de lance, daer de nieuwe vane ofte standaert [anne hangt?], die mynheere den hooftman ghegheven heeft (1).

Rekeningboek van het Sint-Jorisgild (Jong Hof) 1549-1579, fol. 138 v., nr 6, rekening over het *dienstjaar 1558 juni - 1559 juni*, rubriek: «Andere extraordinaire van reparatiën ende anderssins».

28.

1559 juni 15. — *Het kapittel van de collegiaalkerk van Sint-Donaas te Brugge beslist een bedrag van één Karolusgulden uit te betalen aan Lancelot Blondeel, die een plan heeft getekend voor een nieuw orgel.*

Actum in capitulo generali et ordinario, die Jovis 15a Junii [anno 1559] altare divi Basilii... domino et magistro Francisco Fiers, presidente... Lanceloto, pictori, qui confecit certum exemplar pro novo organo ibidem exhibitum, datus fuit pro suis laboribus unus Carolinus ex fabrica.

Brugge, bisschoppelijk archief, *kapittelakten van Sint-Donaas over de jaren 1552-1561*, fol. 138, nr 5, kanttekening: « Unus Carolinus datus pictori ».

(1) Na de godsdienstige en politieke beroerten van de jaren zeventig en tachtig van de 16e eeuw werd de bovenvermelde schacht door een nieuwe vervangen. Zie: *rekeningboek van het Sint-Jorisgild (Jong Hof) 1579-1614, rekening over het dienstjaar 1585 april 23 - 1586 april 23*, fol. 80 v., nr 2 : « Item, betaelt voor een nieuwe lanse omme de standaert van der ghilde anne te doene: 20 gr.».

29.

1560 juli 29. — *Lancelot Blondeel en zijn vrouw Catharina Scherier, dragen aan Denijs Craeyloot, bij wijze van verkoop, de eigendom over van een huis, gelegen aan de oostzijde van de Sint-Jorisstraat te Brugge, benevens van een daarmede in verbinding staande woning, gelegen aan de westzijde van de Jan Miraalstraat.*

Anchemant, Baers, XXIX hoymaent 1560. — Compareren Lancheloot Blondeel ende joncvrauwe Cathelyne filia Jan Scherier, zyn wyf, als erfachtich ende proprietarissen van den parcheele van huuse hiernaer verclaerst, uti per ghifte in daten VII hoymaent XVcXXXIIII, onderteeckent: *J. Vlaminck*, clerc etc. [1], ons etc., welcke voorn. comparanten ghaven halm ende wettelicke ghifte Denys Craeyloot, present ende accepterende ten tytle van loyalen coope, uti affirmarunt, van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde over de Vlaminckbrugghe, an de oostzyde van der strate [2], jeghensover 't Scottershof toebehoorende den ghezelscepe van Sint-Joorisghilde van de Jonghe Boghe, naeste den huuse toebehoorende Laureyns Godefroey, an de zuudtzyde an d'een zyde, ende den huuse wylen toebehoorende Matthys Commelync, an de noordtzyde an d'ander zyde, achterwaerts streckende met eenen platse van lande daerachter ligghende, met eender vaulte staende onder eene loove an de noortzyde van derzelver platse, met een waterpit in de middel van dezelve platse, met ghemeenen muere ende glende staende an de zuudtzyde van diere, ende met een aysementhuuseken aldaer staende thenden der eetcamere van den voorn. huuse, voort ooc met zynen vryen muere, staende an de noortzyde van derzelver platse van lande totte den huuse hiernaer verclaerst; met II s. gr. elckers jaers daeruute gaende ten rechten landcheinse, die men ghelt der kercke van Sinte-Wouburghe in Brugghe telcken Baefmesse, ende voort met V s. VI d. gr. daeruute gaende boven den voors. landcheinse erfvelicke rente, die men ghelt den disch van Sint-Jacobskercke in Brugghe telcken Sint-Joorisdaghe in april. Ende voort noch van eenen anderen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde in 's Heer Jan Admiraelstrate, an de westzyde van der strate, twelcke ter date van desen gheappliquiert es ten huuse hiervooren verhaelt, achterwaerts streckende totter platse van den huuse daer hier etc., naesten den huuse toebehoorende Laureyns Godefroey, met ghemeenen muere ende ghote van vooren tot bachten an de zuudtzyde, an d'een zyde, ende den huuse toebehoorende Matheeus Commelync, an de noortzyde an d'ander zyde, al in etc., met IX s. IX d. par. elckers etc. voors. huuse metten toebehoorten ten rechten landcheinse, die men ghelt den disch van Sint-Jacobs in Brugghe, ende noch met XXXV s. gr. den penninc XVIII die men ghelt sicut chartre, cum garrant.

In kennessen.

Protocol van Nikolaas vanden Dycke, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1561, blz. 278-280.

30.

1560 juli 29. — *Denijs Craeyloot en zijn vrouw, Anna Godefroot, beloven onder verband van de door hen gekochte percelen aan de stokhouder Nikolaas Colve de som van 82 pond 10 schelling groot in jaarlijkse termijnen van 12 pond groot te betalen voor de koop van de twee huizen in de vorige akte vermeld.*

---

(1) De protocollen van deze klerk van de vierschaar van Brugge zijn niet bewaard gebleven.
(2) Deze straat heet thans *Sint-Jorisstraat*, maar noemde vroeger *Vlamingdam*.

Idem scepenen, idem dach. — Idem Denys ende Tanneken Godefoort filia Jans, zyn wyf, die wedden ende etc., hemlieden beeden Clais Colve, den stockhoudere, present ende accepterende over hem etc., de somme van LXXXII l. X s. gr. ofte de etc. anderen payementen, commende ende procederende dezelve somme over den etc. van de voorn. huusen, te gheldene ende te betalene dezelve somme den voorn. Clais etc. van desen, te wetene: XII l. gr. ghereet ende contanct, XII l. gr. binnen eenen jaere naer de date van desen, ende alzo alle jare etc. vulder betalynghe, daerinne verbyndende huerlieder persoonen ende goedynghen, present etc., ende byzundere de voorn. parcheelen, omme by ghebreke van betalynghe etc., up heerlicke executie per alleghebot.

In kennessen.

Protocol van Nikolaas vanden Dycke, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1559-1561, blz. 280.

31.

1562 februari 18. — *Andries Hansins met zijn vrouw Marie Blondeel, en Pieter Pourbus met zijn vrouw Anna Blondeel, treffen een overeenkomst in zake de boedel van Lanceloot Blondeel en zijn vrouw Catharina Scherier, hun ouders en schoonouders.*

Damhoudere, Ommejaghere, XVIII sporcle LXI. — Andries Hanssins, als ghetrauwet hebbende Marie, de dochtere van Lanceloot Blondeel die hy hadde by Kathelyne Scherriers, zynen wyfve, ter eender, ende voorts Pieter Pourbus, als ghetrauwet hebbende Anna Blondeels, ooc tzelfs Lanceloots dochtere by der voors. Kathelyne, ter andere, welcke voorn. comparanten kenden ende leden ende by desen kennen ende lyden wel ende in 't vriendelicke verleken, veraccordeert ende ghesepareert zynde, zowel nopende alle de goedinghen, meuble ende immeuble, bleven ende bevonden naer de doot ende overlydene van den voors. Lanceloot, als de goedinghen bleven naer den overlydene van de voors. Kathelyne Scherriers, huerlieder huusvrauwen vadere ende moedere waeren, wiens hoirs zy alleene zyn, welcken volghende accordeerden ende consenteerden dat zy de ghemeene schulden van den voors. sterfhuuse ghelyckelick betalen zullen diere noch te betalene zyn, ende oock ghelyckelick ende even naer ontfanghen zulcke baten van inschulden als men den voors. sterfhuuse noch schuldich ende t' achtere es, zowel van de vercoopinghe van de catheylicke goedinghen, loopende payementen van de vercoopinghe van de huusen als andere, behoudens dat denzelven Pieter voorenuut denzelven sterfhuuse hebben moet zesthien scellinghen grooten zonder meer, belovende voorts elcanderen nummermeer eenighe rekeninghe te heesschene ter causen van de voors. sterfhuusen, verbyndende daerinne huerlieder persoonen ende goedinghen, meuble ende immeuble, present ende toecommende, al zonder fraude.

In kennessen etc.

Protocol van Jan Panckoucke, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1560-1562, fol. 278.

L'Annonciation du Maître de Flémalle

Conférence à la Séance publique de l'Académie royale d'Archéologie le 16 mars 1958

Permettez-moi de commencer par une déclaration nette.

Je refuse de prendre rang parmi ceux qui élèvent des diatribes véhémentes à l'occasion de la perte pour notre pays, de *L'Annonciation* du Maître de Flémalle, œuvre d'art de première valeur.

Je ne me rallie pas aux protestations contre la famille belge qui, en vendant ce tableau, usa de son droit le plus absolu de disposer de son bien: nous vivons en régime démocratique, espérons-le, et chacun dispose encore de son avoir comme il l'entend.

Je me rallie encore moins aux invectives contre une grande nation amie qui trouve dans son sein des mécènes assez généreux pour offrir ce chef-d'œuvre à leurs musées publics.

C'est contre nous-mêmes qu'il faut se retourner. Depuis la guerre, il était de notoriété publique que ce chef-d'œuvre était disponible, et qu'avons nous effectivement fait pour l'acquérir? Comment se fait-il qu'on n'a pas pu trouver une personnalité ayant assez de prestige et d'allant pour rassembler la somme nécessaire ou pour amener le gouvernement à faire voter un bout de loi, augmentant d'une minime fraction de milliard le crédit pour achat d'œuvres d'art?

Et maintenant, qu'allons nous faire? Allons nous nous joindre à ceux qui vont se placer au mur des lamentations? Il vaut mieux revenir sur nos fautes, qui ont amené le tableau aux Cloîtres du Musée Métropolitain de New York. Nous pouvons entrer en relations avec les propriétaires actuels du chef-d'œuvre, leur rendre la somme payée, et acquérir en due forme le tableau pour le joindre au patrimoine de la nation.

Nous pouvons alerter l'opinion publique en Belgique, rassembler les fonds nécessaires et entreprendre les démarches dans le but ramener l'œuvre en Belgique.

Ce chef-d'œuvre en vaut la peine. C'est ce que je voudrais vous prouver par les quelques explications qu'on m'a prié de vous donner aujourd'hui.

*
* *



Fig. 1. – Le Maître de Flémalle. L'Annonciation. Panneau central. Détail

Ensemble nous allons analyser *L'Annonciation* du Maître de Flémalle pour en apprécier d'abord la valeur artistique. Par après nous examinerons sa valeur historique. Nous ne nous servirons pas de l'exemplaire qui se trouve de longue date dans les musées de l'Etat, et qui, pour celui qui vit de ses yeux le tableau authentique, n'est qu'une copie faible, où font défaut les riches tonalités du véritable chef-d'œuvre et qui, au surplus, est très restauré.

Comment l'artiste a-t-il conçu artistiquement le sujet imposé par les donateurs, représentés sur le volet gauche du triptyque? L'Annonciation, c'est le message qu'un envoyé de l'Etre éternel apporta à une jeune femme: Dieu a décidé qu'il s'abaissera jusqu'à devenir homme lui-même dans le corps de cette jeune femme, afin de satisfaire, par son sacrifice divin, pour la faute de désobéissance du genre humain, et d'être pour celui-ci, la voie qui le ramènera à la béatitude sans limites.

Cette pensée, dont l'ampleur dépasse presque les possibilités de l'intelligence humaine, le peintre l'a portée en lui, et il en a été profondément ému. Lui, qui dans la vie fut peut-être un homme comme les autres et loin d'un saint, mais qui était un grand artiste très personnel, lorsqu'il médita ce sujet et en fut ému, eut la volonté ferme de ne plus concevoir le thème comme ses devanciers, mais avec une liberté absolue. Il se représente le fait religieux dans la réalité de tous les jours. Il voit la jeune femme, après une nuit de méditation et de prière, dans une maison semblable à celle où lui-même demeure. La Vierge, par esprit de mortification, s'est assise à terre devant un banc. Les volets sont mi-clos. L'ange, entré discrètement par une porte, s'agenouille devant la jeune femme, prononce la salutation et le message, et Marie se déclare humblement prête à accepter la grande mission. Ce mystère de l'Incarnation d'un Dieu, l'artiste y croit fermement; il est pour lui aussi vrai que le milieu même dans lequel il s'imagine que la scène se passe.

Cependant, lorsque, en tant que peintre, il veut réaliser cette vision qu'il porte dans son esprit, il se trouve devant un problème difficile à résoudre. Toute véritable œuvre d'art est une gageure, une aventure. Pour rendre une telle vision, les poètes autour de ce peintre, n'avaient qu'à s'exprimer directement en paroles rythmées. Les acteurs qui jouaient les mystères, n'avaient qu'à imiter la réalité. Lui, il ne dispose que d'enduits colorés à étendre sur une surface planiforme et il ne peut recourir qu'à des figurations plates, des sortes de signes. Mais, il connaît les ressources de son métier et s'en servira adroitement pour projeter sur le panneau de bois l'image qu'il porte en lui. Il sait faire le choix des meilleurs poudres de couleur minérale, il connaît

les proportions nécessaires pour mélanger ces poudres au liant qui est l'œuf, il possède la recette de l'ingrédient à ajouter pour rendre fluide cette matière colorée; il sait de quelle manière il faut l'appliquer sur la préparation blanche et lisse ici en couche mince, qui restera transparente, là en pleine pâte brillante, ailleurs encore en empâtement sec; il est assez adroit pour varier les tonalités afin de donner l'illusion du modelé, du volume, de la profondeur et surtout du relief.

Cette connaissance des ressources de son métier lui permet de satisfaire à une tendance essentielle de son esprit; celle d'une sincérité absolue, d'une nette posivité, par laquelle il se distingue, comme les van Eyck, des peintres contemporains dans toute l'Europe. Ne nous y trompons pas. S'il rend avec tant d'insistance la réalité des objets qu'il introduit volontiers dans ses tableaux, ce n'est pas tant, comme on l'a prétendu, par amusement d'homme de métier qui aime étaler son adresse. C'est, croyons nous, surtout parceque, personnel comme il l'est, il veut rendre, avec une franchise absolue, sa vision, telle qu'il la voit et exprimer son émotion telle qu'il la ressent.

En ceci l'artiste est de son temps. Il se trouve à un tournant de l'histoire: à la fin du Moyen Age, au début des Temps Modernes. Il se tourne vers l'avenir. Il entrevoit que les Temps Modernes accepteront la réalité et s'appliqueront à la connaître. Déjà il croit profondément à la réalité des choses que l'on découvre des yeux, que l'on palpe du regard.

Il continue aussi à croire aux idées abstraites, au bien et au mal, à l'existence d'un Etre Suprême, source et but de l'univers, et qui donne un sens à la vie. Cette croyance il l'affirme avec la droiture de l'homme du peuple, avec la même force avec laquelle il accepte la réalité. La transmission d'un message de Dieu aux hommes établis sur cette terre, cet artiste nous l'impose avec la même insistance avec laquelle il nous fait croire à la réalité de la chambre où le mystère s'accomplit. C'est pourquoi il confère à cette chambre la profondeur par une perspective acceptable, puisque géométrique ; c'est pourquoi il prolonge le banc au bas duquel la Vierge est assise, il précise les détails du lavabo et donne aux objets les ombres doubles par lesquelles ils se détachent du mur et qui proviennent des deux fenêtres-oculi de gauche; c'est pourquoi, encore, il veille au rendu exact des objets: sur la table le vase en faïence italienne avec le lis, le livre ouvert, aux feuillets non de papier mais de parchemin recroquevillé, le fourreau de velours de ce livre, et le chandelier de laiton avec la chandelle que la jeune femme vient de souffler à la pointe du jour et qui fume encore.

Toutes ces choses rendues d'une manière si positive, lui servent à affirmer sa croyance dans le récit de la Bible, comme dans la réalité qu'il découvre autour de lui.

Hubert van Eyck, son contemporain, n'a pas introduit tant de détails dans L'Annonciation à l'extérieur de *L'Agneau Mystique*, et ceux qu'il y place n'ont pas la netteté, la pesanteur, la matérialité que le Maître de Flémalle leur confère. Et il n'aurait, lui, pas inventé cette chandelle à peine soufflée et qui fume encore, par laquelle le Maître de Flémalle impose l'idée que la scène s'est produite à l'aube.

Surtout Hubert van Eyck, le contemplatif, le poète, n'aurait pas songé à représenter avec autant d'insistance dans la chambre attenante, saint Joseph, le menuisier, au travail. L'artisan est occupé à percer des trous dans la planchette supérieure d'une chaufferette et il vient de réaliser deux modèles de souricières: l'un se trouve sur l'établi, l'autre sur le volet rabattu vers l'extérieur. Ces objets ne sont pas des symboles d'idées comme le lis qui, sur la table de la Vierge, est un symbole de la pureté de Marie. M. Panofsky, dans son livre très érudit rempli d'une avalanche de notes, a loué le Dr. Schapiro pour avoir vu là « une allusion à une doctrine augustinienne selon laquelle le mariage de la Vierge et l'Incarnation ont été décidés par la Providence pour attirer le diable dans un piège comme la souris par l'appât ».

Les érudits actuels veulent tout expliquer par ce qu'ils recherchent dans les livres, et ils oublient qu'ils se trouvent devant des œuvres de création où un artiste exprime le plus profond de lui-même. Le Maître de Flémalle n'aurait-il pas simplement voulu faire comprendre que pour lui la scène qu'il représente est aussi réelle que le sont ces souricières, que le sont ces outils, cette barbe de Saint Joseph, ce vêtement, ce capuchon, aussi vraie qu'est cette place publique qu'on aperçoit à travers la fenêtre et où l'on peut distinguer, les maisons de briques et de bois, les boutiques, les personnes qui circulent?

Cette volonté de s'exprimer sincèrement, on la sent jusque dans la façon dont l'artiste touche le tableau de son pinceau. Les nerfs des doigts, qui tiennent l'instrument léger, obéissent aux injonctions de son émotion. Ce pinceau ne délimite pas la forme par une ligne; il procède par touches délicates. Il faut voir comment ce peintre produit le modelé non en alourdissant les ombres, mais en relevant les parties en relief par de petits traits et points clairs appliqués dans la pâte encore mouillée. Tout reçoit ainsi sa consistance propre, sa densité, sa pesanteur.



Fig. 2. – Le Maître de Flémalle. L'Annonciation. Volet droit. Détail

New York, Musée Métropolitain

Malgré l'acuité avec laquelle cet artiste représente tant de détails, le tableau ne devient pas un éparpillement d'objets hétéroclytes. Pourquoi? Parce que l'artiste a veillé à la distribution équivalente de tons, à l'orchestration du coloris clair, qui va du blanc au bleu laiteux dans le manteau de l'ange, au rouge rosé dans celui de la Vierge, au gris des murs et aux bruns légers des volets des fenêtres. Parce qu'aussi il s'est constamment souvenu, en travaillant, de l'aspect général de son œuvre, conçu au préalable dans son imagination d'artiste. Grâce au nuancement des tonalités, il est arrivé à donner à son tableau une unité parfaite, à créer une entité complète. Par tous ces moyens techniques l'auteur est parvenu à exprimer son rêve d'artiste.

Il fait plus: il parvient jusqu'à nos jours à nous communiquer sa ferveur et son émotion intenses. Il suscite en nous l'état d'exaltation dans lequel il se trouvait lorsqu'il élaborait son œuvre, cet état de lucidité, d'élation, de transcendance dans lequel se trouve l'artiste lorsqu'il se donne entièrement à son travail; il suscite en nous l'impression que nous créons cette œuvre avec lui.

Faisons y bien attention: la valeur intrinsèque d'une œuvre d'art ne réside pas dans la grandeur du sujet traité. Le sujet le plus vaste, le plus grandiose peut être traité d'une manière qui est loin d'être artistique. La qualité d'une œuvre d'art dépend de la puissance avec laquelle elle provoque la jouissance esthétique, due à l'enlacement du spirituel et de la forme plastique que l'on trouvera dans toute œuvre artistique de grande envergure.

En faisant valoir les qualités de ce retable, nous ne devons pas nous laisser aller à l'exagération et prétendre que ce triptyque dépasse, ou même égale *L'Agneau Mystique*, qui est une création d'un esprit plus vaste, une conception plus grandiose, une réussite plus puissante et d'un chromatisme plus éclatant. Mais elle est proche de cet immense chef-d'œuvre. *L'Annonciation* de Mérode n'en est pas moins une œuvre de première valeur artistique par sa beauté intrinsèque. Elle est, comme *L'Agneau Mystique*, une œuvre de grande valeur historique par le témoignage qu'elle porte du renouveau, de la nouvelle prise de conscience devant l'univers, que, les premiers dans toute l'Europe, nos peintres ont eue au début des Temps Modernes.

Les caractères particuliers du style que nous venons se déceler dans *L'Annonciation* de Mérode, se retrouvent dans d'autres tableaux. Plusieurs œuvres de même style et donc de la main du même Maître, sont conservées à l'Institut Städel, de Francfort. Elles proviennent, paraît-il, d'un hôpital Saint-Jean, plus tard de l'Ordre de Malte, à Flémalle-lez-Liège. C'est la raison pour laquelle on a appelé l'auteur le Maître de Flémalle.

C'est d'abord un fragment: représentant le bon larron en croix. C'est la moitié de l'intérieur du volet droit d'un grand triptyque, dont on connaît dans la musée de Liverpool, une petite et très faible copie. On trouve dans ce fragment des éléments dont il appert que cet artiste primesautier ne parvenait pas toujours à se détacher de la peinture internationale de la fin du XIVe siècle, dont nous avons conservé quelques excellents témoins dans les miniatures et dans les tableaux comme le tondo avec *Le Christ mort montré par Dieu le Père*, de Jean Maelwael, et *Le Martyre de saint Denis*, d'Henri Bellechose, qui sont tous les deux au Louvre. Le fond de ce fragment de Francfort est doré: c'est là, de la part de cet artiste, une concession à la mode ancienne qui voulait donner, par le fond d'or, plus de solennité aux retables. Il y a encore l'extrême douceur avec laquelle l'artiste procède pour modeler la chair du crucifié; cette douceur précisément Maelwael et Bellechose l'employaient déjà. A côté de cette délicatesse de l'exécution, on remarque quelque chose de plus personnel dans l'accentuation de la matérialité donnée aux formes des physionomies, de l'armure et des vêtements.

C'est ensuite trois tableaux qui sont des volets d'un grand triptyque, dont le panneau central a disparu et qui représentent: *La Vierge*, *Véronique* et *La Trinité*. Cette dernière est une grisaille qui jadis se trouvait au dos du panneau de *Véronique* (au revers de *La Vierge*, on a repeint plus tard une faible *Vierge des Douleurs*).

Ces beaux tableaux, dont le style a bien des rapports avec celui de *L'Annonciation*, montrent un autre aspect du talent de cet artiste. Outre la monumentalité statuaire de la figure et la clarté du coloris, on y remarque des formes dont les flexions sont plus tendres et qui proviennent des fluctuations rythmiques des vêtements. *La Vierge* est lumineusement peinte en gris bleuté et se détache sur un drap d'honneur dont le fond est rosé et les brocart, figurant des chimères, est d'or. Seul l'azur de la robe de l'Enfant jette une note vive dans cette harmonie claire.

La figure de *Véronique* se profile toute aussi grandiose sur un drap d'honneur, qui est gris-bleuté avec brocart d'oiseaux, fleurs blanches et feuilles vertes. Il flotte autour de cette figure un air de rêverie suave. Attitude, mouvements, et visage raviné, expriment une émotion sincère en accord avec l'affliction de la femme compatissante qui montre sur le voile la face douloureuse du Sauveur.

Le même sens de grandeur se manifeste dans *La Trinité*, qui est traitée en grisaille, parce qu'elle ne devait être visible que lorsque le triptyque était fermé aux jours non fériés. C'est un des premiers exemples de représentation

de sculpture en peinture. Il faut se rappeler qu'à cette époque les sculptures étaient polychromées. Ici l'artiste semble entrer en compétition avec les sculpteurs, qui l'environnaient et dont il admirait le travail dans leurs ateliers. Fier de la connaissance de son métier. il veut montrer qu'il peut s'imaginer, en peinture, une sculpture en pierre blanche. Il pousse l'imitation à tel point, qu'il donne au bord du colobium du Christ une épaisseur de plus d'un demi centimètre. Ceci montre que l'artiste n'a pas vu dans son imagination un tissus léger, mais la pierre dans laquelle il est rendu. Il pousse son aperception du réel très loin; il augmente la plasticité de la figuration en projettant l'ombre portée de la sculpture sur le fond de la niche. Hubert van Eyck fit (peut-être un peu plus tard) aussi des imitations des statues des deux *Saint Jean* sur les volets de *L'Agneau Mystique;* mais son imitation est moins réussie.

Un semblable souci de plasticité véridique se remarque aussi sur l'extérieur d'un autre volet qui représente *Le Mariage de la Vierge*, du Prado de Madrid. Ici l'artiste a peint, de nouveau en grisaille, et en imitant des sculptures, les figures de *Saint Jacques* et de *Sainte Claire.*

Mais voici une autre invention de ce peintre audacieux, dont les innovations devancent plus d'une fois celles des meilleurs artistes contemporains. Si nous avons raison de lui attribuer aussi *L'Annonciation*, dite du Maître d'Aix-en-Provence (en nous appuyant sur des arguments que nous avons longuement développés dans un article de « La Gazette des Beaux-Arts », qu'il serait trop long de résumer ici), cet artiste est le seul qui, à cette époque, ait rendu vivantes de telles statues en leur donnant par le coloris un aspect absolument réel. Il l'a fait dans les deux figurations qui apparaissent à l'intérieur des volets de cette *Annonciation* d'Aix-en-Provence. Je vous projette l'une de ces figurations, celle du *Prophète Jérémie* qui appartient aux Musées Royaux de Bruxelles et du *Prophète Isaïe*, du Musée Boymans-van Beuningen.

Nous revenons au *Mariage de la Vierge*, du Prado. L'artiste rencontra quelques difficultés pour la mise en scène de la légende du choix de l'époux saint Joseph, à gauche; il invente un temple circulaire, qu'il doit ouvrir par devant et, dans celle du mariage à droite, il représente la scène au portail d'une église en construction; dans ces décors, il serre trop les formes des nombreux personnages.

Il fut plus heureux dans *La Nativité*, du Musée de Dijon. Cette œuvre est imprégnée de respect naïf et sincère. L'Enfant-Dieu, dénué, est couché sur le sol: c'est un nouveau-né chétif. La Vierge est en adoration devant lui. Saint Joseph éclaire la scène par une chandelle, accessoire employé en ce temps au théâtre pour indiquer que l'action se situe la nuit. Les anges chantent



Fig. 3. – Le Maître de Flémalle. L'Annonciation. Volet gauche. Détail

, New York, Musée Métropolitain

la gloire de Dieu. Les bergers sont accourus et regardent l'Enfant avec révérence et curiosité. Même les sages-femmes de la légende n'y font pas défaut: l'une avait douté de la virginité de la Vierge; sa main s'est désséchée et ne guérira qu'à l'attouchement de l'Enfant divin.

Mais ce peintre, inventeur de formes nouvelles, est aussi homme de métier. Il se préoccupe de l'effet décoratif à produire. Il veille à remplir toute le surface du tableau par des formes et des couleurs qu'il s'évertue à mettre en accord. Il place un foyer de quelques couleurs fermes bien harmonisées, rouge, bleu, vert dans les anges, et les répète dans les vêtements des personnages du premier plan; cependant, comme dans *L'Annonciation*, provenant de la famille de Mérode, les tonalités blanches et grises dominent. Ce peintre travaille dans l'euphorie du bonheur, avec la belle jouissance de celui qui fait aisément et bien. De nouveau ici son sens de la réalité se manifeste : l'expression sincère de cette sorte d'idylle se poursuit dans la nature. Quantité de détails s'y observent, jusqu'à l'alternance des saules fraîchement taillés et des saules aux longues branches dépouillées. Tous ces détails s'inscrivent avec netteté sur la claire luminosité du ciel, où le soleil est fait d'une feuille d'or plaquée sur le tableau. Ici le Maître de Flémalle dépasse en objectivité les grands miniaturistes, qui étaient ses prédécesseurs dans ce domaine. Il dépasse aussi en clarté d'exposé dans le paysage les deux van Eyck; seulement il n'est pas, comme eux, parvenu à lier son paysage au reste par l'unité d'atmosphère.

Le Maître de Flémalle produisit aussi de petits tableaux. Un tout petit est *La Vierge en Gloire*, du musée d'Aix-en-Provence. Ce n'est pas une réussite de composition picturale. La Vierge est assise sur un trône qui défie toutes les lois de la pesanteur, et le peu de paysage que l'artiste fait fuir dans le lointain, empêche d'accepter aisément le groupement de ses figures ramenées toutes – la Vierge incluse – au premier plan. On serait tenté de refuser à reconnaître dans cette œuvre son travail, si les couleurs n'étaient pas siennes, si le modelé n'était pas de lui et si on n'y trouvait pas son sens monumental, ses draperies curvilignes, et la lourdeur réelle du trône de la Vierge.

Un autre petit tableau du même artiste est *La Vierge Salting*, de la Galerie Nationale, de Londres. Même dans ce petit panneau, la forme est conçue d'une façon monumentale, presque scupturale. Ici aussi le sens positif s'affirme d'une manière bien tangible : l'auréole est transformée en un écran d'osier, qui protège la Vierge du feu derrière elle. La forme est nettement accusée, même alourdie par des ombres noires qui cernent les doigts. Mais le visage est tout lumineux et admirablement modelé dans la pâte.

Ce même modelé parfait se retrouve dans un autre petit tableau: le *Portrait de l'Homme aux bajoues*, des musées de Berlin. Si l'on compare ce portrait aux portraits des princes qu'on commençait à faire à son époque, par exemple au fameux portrait de Jean le Bon de France, où le personnage est vu en profil comme il le sera longtemps après en Italie, on constate, dans ce *Portrait de l'Homme aux bajoues*, une présence réelle et un exposé complet du caractère. Le peintre joue des nuances dans la pâte coulante pour modeler le visage et en exprimer tout ce qui est individuel. Mais il reste en retard sur Jean van Eyck, qui dans certains de ses portraits parvient à créer l'atmosphère autour de la figure et à faire parfois se mouvoir celle-ci dans le cadre.

Les seules œuvres datées du Maître de Flémalle sont les volets du Prado représentant *Un Donateur avec Saint Jean-Baptiste*, et *Sainte Barbe*. Le panneau central a disparu. Le premier volet porte en bas une inscription peinte, donnant la date de 1438 et le nom du personnage, Henri de Werle, qui était provincial des Minorites et professeur à Cologne. Dans ce tableau tardif, le peintre, qui au début était si personnel, se montre ici dépendant de Jean van Eyck et même de Roger van der Weyden. Il y introduit le miroir convexe, qui réfléchit une fenêtre et des personnages entrant dans la chambre, comme dans le *Portrait d'Arnolfini et sa Femme*, de Jean van Eyck, qui est daté de quatre ans plus tôt. Et, ainsi que Roger van der Weyden, devenu grand maître entretemps, il allonge la figure du saint et donne à ses vêtements des plis verticaux. De la *Sainte Barbe* – reconnaissable comme telle à sa tour emblématique au fond du paysage – il a fait, comme le fait aussi van der Weyden dans ses Vierges, une jeune femme presqu'élégante: elle n'est plus mal à l'aise comme la Vierge dans *L'Annonciation*, elle est commodément assise sur un banc. Ce banc est prolongé en diagonale et aide ainsi à marquer la profondeur de la chambre comme c'est le cas chez van der Weyden; mais un caractère de l'art du Maître de Flémalle est ceci: le feu de bois projette des flammes et des reflets rouges sur les chenêts, et des ombres doubles marquent les distances.

*
* *

Nous n'irons pas plus loin dans la considération des œuvres attribuées au Maître de Flémalle. Nous avons mentionné celles dont l'attribution est, acceptable, s'impose même. Cet artiste doit en avoir exécuté un bien plus grand nombre. Nous le savons par les multiples copies et imitations qui subsistent. Dans les dernières années on a fait beaucoup de cas d'une nouvelle

œuvre, entrée dans une collection connue de Londres, *L'Ensevelissement du Christ*. Nous avons vu ce petit triptyque: il y a trop de survivances du style international, trop peu de caractères de l'artiste d'avant-garde qu'était le Maître de Flémalle. Mais, on argumente: ce pourrait être un travail des débuts du maître. C'est là une argumentation habituelle, qui porte souvent à faux. On applique à l'évolution du style d'un artiste la constatation que l'on fait dans l'étude d'une plante: la plante se développe lentement, atteint son plein épanouissement et puis dépérit. Le déterminisme a poussé plusieurs érudits à appliquer le même système au développement d'un artiste. Mais, nous connaissons dans l'histoire de l'art bien des artistes qui ont produit leurs meilleures œuvres dans leur jeunesse et dont certaines productions de leur maturité prouvent qu'ils ont connu des moments où leur talent faiblit. La courbe n'est pas régulière. Ainsi dans les volets de 1438 du Prado, qui sont de la fin de la vie de l'artiste, nous constatons que le Maître de Flémalle se répète et suit même les inventions de Roger van der Weyden, qui, nous allons le voir, est son élève. Aussi nous nous refusons à classer les œuvres du Maître de Flémalle en ordre chronologique. Nous laissons ce jeu aux savants qui aiment se faire vénérer. Nous nous bornons à conclure que de toute la production du Maître de Flémalle, dont *L'Annonciation* de Mérode est le chef-d'œuvre, il résulte que cet artiste se trouve, avec les van Eyck, à la pointe de l'avance que les peintres des Pays-Bas anciens ont prise au début de l'ère moderne dans le domaine artistique de tout l'Occident.

C'est là la valeur historique de cette *Annonciation*. Elle date d'il y a 550 ans. Elle surgit au tournant de l'histoire où le Moyen Age se meurt, où naissent les Temps Modernes.

A cette époque, les meilleurs artistes de nos contrées s'étaient expatriés et avaient travaillé pour les grands princes français, particulièrement en tant que miniaturistes; plusieurs d'entre eux, le Maître de Flémalle a pu les connaître encore. C'étaient le Maître de Boucicaut, Jean Maelwael – appelé en France Malouel – les Frères de Limbourg, Jean Bandol, Jacquemart de Hesdin, André Beauneveu, et aussi ce grand Melchior Broederlam, d'Ypres, qui livrait son œuvre principale au duc de Bourgogne à Dijon en l'année 1399. Tous appliquaient le style international, en y introduisant quelque chose de leur esprit nordique franc, et aussi quelque chose de leur caractère personnel.

Mais voilà qu'après le désastre de la bataille d'Azincourt en 1415, où périt une grande partie de la noblesse française, les choses prennent un autre cours: ne trouvant plus en France de grands mécènes, les bons artistes de

chez nous restent dans nos villes, où la production de l'art est secondée par la riche bourgeoisie et par la renommée du travail soigné sur lequel veillent les métiers solidement organisés.

Précisément le Maître de Flémalle est le premier grand peintre des anciens Pays-Bas, membre d'un métier des peintres dans une de nos villes. Bien vite il dépasse ce que l'on produisait dans les corporations. Il n'y a qu'à comparer son œuvre avec un tableau qui reste comme témoin de ce que les gens de métier exécutaient à cette époque à Bruges: *Le Calvaire des Tanneurs*. Ce tableau ne sort pas de la figuration habituelle de l'art occidental, et manque de personnalité comme d'éclat d'exécution. D'emblée, le Maître de Flémalle impose sa vérité à lui, la vérisimilitude de ses formes, la richesse de son coloris. Et il est assez piquant de constater que cet artiste, que nous reconnaîtrons tantôt comme un Wallon de Tournai, est le plus méticuleux des artistes de l'Ecole dite flamande, renommée dans le monde entier pour l'adresse dans la représentation de l'invisible en formes réelles. Il était Wallon de Tournai, mais Tournai était, au moins de ce temps où la différence de langue n'entrait pas en ligne de compte, proche de Gand et de Bruges, où travaillaient en même temps les van Eyck.

*

* *

Qui est donc ce Maître de Flémalle? Longtemps on l'a considéré comme un satellite des van Eyck, puis comme un suiveur de van der Weyden. Un corsaire de l'histoire de l'art a même essayé, mais sans succès, à présenter ses œuvres comme les travaux de jeunesse de van der Weyden.

L'étude de ses œuvres en comparaison avec l'art de son époque, nous a amené à considérer ce peintre aux formes si nettement plastiques, presque sculpturales, comme un artiste qui aurait travaillé dans un milieu où la sculpture abondait. Sa vision plastique est en accord direct avec les belles statues et les petits monuments funéraires qu'on exécutait de son temps à Tournai. Sa peinture concorde également, sous certains points de vue, avec l'art de Roger van der Weyden et Jacques Daret, qui sont de Tournai. Et on a conclu que cet artiste pourrait être Robert Campin, qui s'est avéré, dans les pièces d'archives, être le maître de ces deux artistes.

Que savons nous de précis sur Robert Campin?

Il est né à Valenciennes vers 1375. Dès 1406 il est inscrit comme maître au registre des artistes de Tournai, et en 1410 comme doyen de la corporation des artistes. Roger van der Weyden et Daret sont inscrits comme apprentis

chez lui, le premier en 1426, le second en 1427. Ils l'ont imités, comme d'ailleurs lui-même a imité à la fin Roger. Plusieurs fois il est mentionné dans les comptes de la ville de Tournai pour donner son avis sur tout ce qui regarde l'art, pour des peintures sur des bannières, pour la polychromie de statues et l'exécution d'œuvres « de plate peinture », comme on désignait à Tournai la peinture sur panneau. En 1415 le doyen des peintres de Gand plaça en apprentissage chez lui son fils Jean de Stoevere, qui se fit connaître par après comme peintre de composition. Les archives de Tournai nous en apprennent plus sur le compte de Robert Campin. Nous n'en retenons que le fait qu'en 1423 il fut un des chefs de la révolte des hommes de métier contre les patriciens et que de 1425 à 1427 il fit partie d'un des trois groupes de magistrats issus de la révolte. C'était par conséquent une forte tête, un homme volontaire. Nous mentionnons ce fait parce qu'il peut expliquer quelque peu l'acharnement qu'il mit dans la figuration réelle et ferme de ses rêves de beauté. Il mourut le 26 avril 1444, dépassant Hubert van Eyck de 18 ans et Jean van Eyck de 3 ans.

Voilà l'homme que nous honorons aujourd'hui, parce qu'il est un grand créateur d'œuvres d'art, parce qu'il est l'auteur du chef-d'œuvre *L'Annonciation.*

LEO. VAN PUYVELDE

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

EXERCICE 1958 — DIENSTJAAR 1958

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : B. van de WALLE
Vice-Président - Onder-Voorzitter : G. de Schoutheete de Tervarent
Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris : Ad. JANSEN.
Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1961 - Raadsleden uittredend in 1961 :
Vicomte Ch. TERLINDEN, G. de SCHOUTHEETE de TERVARENT, Ad. JANSEN, J. SQUILBECK.

Conseillers sortant en 1964 - Raadsleden uittredend in 1964 :
P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, Ch. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE.

Conseillers sortant en 1967 - Raadsleden uittredend in 1967 :
L. van PUYVELDE, Max WINDERS, Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Et. SABBE.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Président de la Commission royale d'Histoire, Bruxelles, rue Guimard 15	1926	(1921)
Van PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Professeur émérite à l'Université de Liège, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)
VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, membre et ancien président de l'Académie royale de Belgique, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55	1928	(1920)
GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, membre de l'Académie royale flamande de Belgique, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931	(1928)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.
De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

LEFEVRE, O. Prem. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, rue Archimède, 1 1932 (1925)

van de WALLE, Baudouin, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187. 1932 (1926)

de BORCHGRAVE d'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, 156 Avenue du Parc. 1935 (1927)

de SCHAETZEN (baron), Marcel, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87. 1935 (1925)

LAVALLEYE, Jacques, professeur à l'Université de Louvain, membre correspondant de l'Académie royale de Belgique, Louvain, rue au Vent, 13. 1935 (1925)

HOC, Marcel, conservateur en chef honoraire à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19. 1935 (1926)

BREUER, Jacques, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1. 1936 (1929)

CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18. 1937 (1929)

LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30. 1937 (1931)

COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2. 1939 (1926)

ROGGEN, D., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105. 1941 (1937)

VAN CAUWENBERGH, Mgr. Etienne, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain, Lovenjoul (Corbeek-Loo) 1941 (1937)

WINDERS, Max, architecte, membre associé de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177. 1943 (1941)

JANSEN, Ad., conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79. 1946 (1936)

POUPEYE, Cam., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470. 1946 (1914)

NINANE, Lucie, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153. 1947 (1932)

PEUTEMAN, Jules, membre de la commission royale des Monuments et des Sites. Verviers, rue des Alliés, 32. 1950 (1930)

de SCHOUTHEETE de TERVARENT (Chevalier Guy), Ambassadeur de Belgique, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, 12 rue Emile Claus 1950 (1934)

de CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54. 1950 (1934)

SABBE, Etienne, archiviste général du royaume. Uccle, 182 avenue Defré 1950 (1937)

BONENFANT, Paul, professeur à l'Université de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire. Ixelles, avenue du Pesage, 12. 1950 (1935)

de GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24. 1950 (1937)

GREINDL, (baronne Edith), Maître en Histoire de l'Art et Archéologie, Uccle, 16, avenue Alphonse XIII. 1950 (1947)

SQUILBECK, Jean, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69. 1950 (1941)

BERGMANS, SIMONNE, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie. Bruxelles, 96 rue de Stassart.	1951	(1932)
NOWÉ, H., conservateur honoraire des Archives, Musées et Monuments de la Ville de Gand. Gand, Krijgsbaan 1.	1952	(1932)
BRIGODE, SIMON, professeur à l'Université de Louvain et à l'Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1953	(1937)
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Sint-Amandsberg, Toekomststraat 88.	1953	(1937)
HALKIN, LÉON-ERNEST, professeur à l'Université de Liège, Tilff.	1953	(1938)
HELBIG, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1953	(1941)
FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2e.	1953	(1945)
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Membre de l'Académie royale flamande de Belgique. Bruxelles, rue Froissart, 114.	1955	(1934)
BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann 575.	1955	(1946)
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles 59.	1955	(1937)
LEBEER, LOUIS, conservator van het Prentencabinet, Hoogleraar aan de Universiteiten te Gent en te Luik, Brussel, 15 Jettelei	1958	(1934)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN

LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Place Louise 1.	1929
HUART, ALB., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur.	1931
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935
MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles.	1935
DE RUYT, FRANS, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky.	1935
DELFERIERE, LÉON, préfet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49.	1936
CALBERG (Mlle), conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, avenue d'Auderghem, 57 .	1937
Kan. LENAERTS, R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Leopoldstraat, 5	1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc	1939
JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEYTMANS (Mme), conservateur du Château de Mariemont.	1941
LEJEUNE-CLERCX, SUZANNE, professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis.	1941

VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a. 1941

DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat. 1942

VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20. 1942

PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7. 1942

LECONTE, L., conservateur en chef honoraire du Musée royal de l'Armée. Bruxelles, rue des Paquerettes, 86. 1942

d'ARSCHOT (comte). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1943

DE SMIDT (E. BR. FIRMIN), hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30. 1943

d'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1945

DENIS, VALENTIN, professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 105, Ruelensvest. 1945

ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, directeur au Ministère des Affaires Etrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122. 1945

STUYCK, FERNAND, Vice-Président d'« Artibus Patriæ ». Anvers, avenue de Belgique, 192. 1946

DE JONGHE d'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11. 1946

DE HEVESY, ANDRÉ, Bruxelles, 10 rue Faidcr. 1947

MAQUET-TOMBU (Mme), docteur en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue de Broqueville, 283. 1948

JANSON, CLAIRE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site. 1947

JADOT, JEAN. Bruxelles, avenue Louise, 22. 1947

TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9. 1948

d'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg. 1948

JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan. 1950

LALOUX, PIERRE. Liège, 2, rue S. Remy. 1950

LEMAIRE, RAYMOND, professor aan de Katholieke Universiteit. Heverlé, Beukenlaan. 1950

DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchil. 1951

MASAI, FRANÇOIS, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, rue de l'Opale. 1951

VAN CAMP, GASTON, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Tervuren, Chemin d'Hoogvorst. 1951

DANTHINE, H., chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc. 1951

COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes. 1952

LEFÈVRE, JOS., conservateur aux Archives générales du Royaume. Bruxelles, Boulevard Général Jacques 1952

NASTER, P., professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12 1952

RISSELIN-STEENEBRUGEN, Mme M., conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Uccle, 10, Avenue des Tilleuls 1953

DE KEYSER, P., professor aan de Universiteit te Gent. Gent, Egmontstr., 14 1953
BONENFANT-FEYTMANS, Mme, archiviste de l'Assistance publique à Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage 12. 1955
BRUNARD, ANDRÉE, Melle, conservatrice du Musée communal de Bruxelles. Bruxelles, rue Joseph II, 69. 1955
HAIRS, MARIE LOUISE, Melle, docteur en histoire de l'art et archéologie. Liège, rue César Franck 32. 1955
LACOSTE, HENRI, architecte, directeur de l'Académie des Beaux Arts de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, avenue J. van Hoorenbeke 145. 1955
SPETH-HOLTERHOFF, Mme, graduée en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue Milcamps 43. 1955
VAN MOLLE, FRANS, wetenschappelijk medewerker aan het A.C.L. te Brussel, docent aan de Katholieke Universiteit te Leuven. Leuven, O.L.Vrouwstraat 54. 1955
A. JANSSENS DE BISTHOVEN, Directeur voor Kunst en Cultuur. Brugge, 10 Sint Jorisstraat. 1958
DELAISSÉ, L., conservateur-adjoint à la Bibliothèque Royale. Woluwe-Saint-Pierre, 15, avenue des Chataigniers. 1958
DHANENS, Mej. E., Inspectrice voor Culturele aangelegenheden der Provincie Oost Vlaanderen. Ekloo, Boelaere, 99. 1958
MAUCQUOY-HENDRICKX, Mme M., conservateur-adjoint à la Bibliothèque Royale. Wesembeek, 27, Drève de la Ferme. 1958
GOOSSENS G., Adjunct-conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Boortmeerbeek, Bruul 1A. 1958

RAPPORT ANNUEL SUR LES ACTIVITÉS DE 1957

L'Académie, au cours de l'année écoulée, a tenu ses séances habituelles et édité la Revue. Un fait à souligner est que notre compagnie est parvenue à rattraper le retard dans la publication de la Revue. Mais avant de parcourir les différentes activités, il convient de nous arrêter un moment et de rappeler le souvenir des membres qui en 1957 nous ont quittés. Tout d'abord M. Paul Fierens, l'éminent conservateur en chef des Musées des Beaux-Arts, membre de l'Académie depuis 1937; ensuite Mademoiselle Ghislaine De Boom, conservateur à la Bibliothèque royale, membre depuis 1935. De ces savants et actifs confrères nous garderons un souvenir ému.

Nos séances ont été présidées par M. Sabbe, archiviste général du Royaume, assisté de M. B. van de Walle, vice-président. M. Jean Squilbeck s'est dévoué pour gérer nos finances, tandis que le soussigné était chargé du secrétariat.

Au cours des réunions nous avons entendu les communications suivantes :

le 24 février: Les Archives au service de l'Histoire de l'Art par M. Et. Sabbe;
le 12 mai: Un portrait de Marchand par Quentin Metsys, prototype des Percepteurs d'Impôts de Marin van Reymerswale, par M.L. van Puyvelde;
le 29 septembre: Un important tableau flamand de la fin du 14e siècle: Le Retable de la Vie de la Vierge de Cortessem, par Melle Ninane;
le 8 décembre: La Dinanderie en Belgique par M. J. Squilbeck.

La 5me séance, qui devait se tenir à Anvers, a dû être remise et aura lieu – tardivement – le 16 mars au Musée royal des Beaux-Arts à Anvers. M. van Puyvelde donnera à cette occasion une conférence sur le Maître de Flémalle.

Les membres ont visité l'exposition des Archives: Charles V et la Renaissance sous la direction de M. Sabbe et celle consacrée aux Souvenirs de Charles V conservés aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire sous la direction du Comte J. de Borchgrave d'Altena.

Quant à la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, l'Académie a publié dans le courant de l'année 1957 les 4 fascicules de l'année 1956 et les deux premiers fascicules de 1957; les nos 3 et 4 du tome XXVI sont actuellement sous presse.

A ces publications plusieurs savants étrangers ont bien voulu collaborer: je cite M. Bruno Bushart, M. Edouard-Jacques Ciprut; M. W. Deonna, M. Pierre Héliot, Madame Suzanne Martini, M. J. Boyer et M. J. Leeuwenberg. Au nom de l'Académie je remercie ces collaborateurs ainsi que nos confrères qui nous ont confié leurs études pour publication: je nomme, M. P. Bautier, le Comte de Borchgrave, M. De Keyser, M. Mariën, M. van Puyvelde, Melle S. Bergmans et M. G. Van Camp.

Dans les fascicules 3 et 4 paraîtront des études de Mme Crick-Kuntziger, Melle L. Hairs, Mme F. Legrand, Mme M. Risselin, Melle R.A. Thielemans, Melle H. Haulot et M.R. Schouteet

La publication de 6 fascicules en une année entraîne beaucoup de difficultés, non seulement au point de vue financier, mais aussi en ce qui concerne les études à publier. Nous espérons éditer cette année encore 6 fascicules et reprendre la périodicité trimestrielle en 1959. Pour arriver à ce résultat, je me permets de faire appel à tous les membres de l'Académie afin qu'ils nous envoient leurs études pour publication dans la Revue.

Il me reste le devoir de remercier les pouvoirs publics qui grâce aux subsides qu'ils nous ont octroyés, nous ont permis de réaliser notre programme; le Ministère de l'Instruction Publique, les Députations Permanentes des Provinces d'Anvers et du Brabant, et surtout la Fondation Universitaire.

Notre reconnaissance va également au Comte de Borchgrave d'Altena et à Melle Janson, qui ont mis à notre des salles pour nos séances, à tous les membres qui nous ont secondé ou encouragé dans notre tâche; en particulier les membres du Bureau, parmi lesquels vous me permettrez de citer le président, M. Sabbe, qui a dirigé nos activités et guidé nos travaus.

Pour terminer j'émets le vœu que, puisque nous sommes parvenus à publier 6 fascicules de la Revue de 1957, nous puissions parvenir en 1958, grâce au concours de vous tous à éditer une partie du tome 26 et le tome 27 en entier.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

SÉANCE STATUTAIRE DU DIMANCHE 23 FÉVRIER 1958

Grâce à l'obligeance de Melle JANSON, l'Académie a pu se réunir aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles le 23 février 1958.

Etaient présents : MM. van de Walle, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, M. de Schoutheete de Tervarent; Melle Ninane; le Vicomte Terlinden, MM. Van den Borre et Winders.

Excusés : MM. Sabbe et van Puyvelde.

Après l'approbation du procès-verbal de la séance précédente, le trésorier présente le bilan de l'année 1957. MM. Boutemy et Winders acceptent de revoir les comptes et signent le bilan. Le rapport est approuvé et le président remercie M. Squilbeck de son dévouement et le félicite pour la façon dont il s'acquitte de son rôle.

Les conseillers sortant en 1958, MM. van Puyvelde, Winders, le Comte de Borchgrave et M. Sabbe sont réélus et continueront leur mandat jusqu'en 1967; M. de Schoutheete de Tervarent accepte de terminer le mandat de M. G. Hasse, décédé. On procède ensuite au vote pour l'élection d'un vice-président pour l'année 1958. M. de Schoutheete de Tervarent est élu; il remercie les membres et demande s'il ne serait pas intéressant d'avoir deux ou trois communications à chaque séance. Melle Ninane propose d'envoyer aux membres, ensemble avec la convocation, un résumé de quelques lignes ce qui permettrait aux membres de préparer la séance et d'engager des discussions plus approfondies.

Ces suggestions amènent des remarques sur l'absentéisme, l'envoi de la Revue et l'élection de nouveaux membres. Le Comité pour la rédaction de la liste des membres se réunira pour examiner les candidatures et fera des propositions à la prochaine séance.

M. Van den Borre demande d'être remplacé comme délégué au Comité National belge des Musées historiques; M. Sabbe est désigné pour y représenter l'Académie.

La séance est levée à 15 heures.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 23 FÉVRIER 1958

A cette séance qui eut lieu aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, *étaient présents:* MM. van de Walle, président; de Schoutheete de Tervarent, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, Melle Ninane, le Vicomte Terlinden, MM. Van den Borre et Winders, membres titulaires; Mme Bonenfant, Melle Brunard, MM. Jacobs van Merlen, Liebaers, Stuyck, Mme Speth, membres correspondants.

Excusés : MM. Sabbe et van Puyvelde, membres titulaires; Mme Faider, MM. Joosen, Leconte, P. Lacoste, Mme Risselin, le Chanoine Tambuyser, Melle Verhoogen, membres correspondants.

Après la lecture du procès-verbal de la séance précédente, le secrétaire présente le rapport sur les activités de l'année 1957. Ce rapport est approuvé; le président remercie le secrétaire.

M. van de Walle félicite ensuite Melle Janson, membre de notre Académie, à l'occasion de sa nomination comme Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles.

L'assemblée passe ensuite aux communications. Mme Speth parle de « Trois amateurs d'art flamand au XVIIe siècle ».

Trois amateurs d'art du XVIIe siècle, d'esprit fort différent, ont été représentés au milieu des richesses qui constituaient leur cabinet par les peintres Jérôme Franken II, Guillaume van Haecht et Gonzales Coques.

Jérôme Francken II a composé un *Cabinet d'Amateur* (Bruxelles, Musées royaux) d'exécution très détaillée, daté de 1621. Nous pensons reconnaître dans cette salle entièrement tapissée de tableaux la boutique d'un célèbre marchand anversois, Jean Snellinck.

Guillaume van Haecht a évoqué avec précision la visite que les archiducs Albert et Isabelle firent au grand amateur d'art anversois Corneille van der Geest. Le peintre reproduit l'admirable cabinet dans lequel voisinaient les artistes anciens et modernes.

Enfin Gonzales Coques et d'autres peintres ont créé un palais imaginaire, décoré de tableaux contemporains, dont le propriétaire nous paraît être l'amateur anversois Antoine van Leyden.

Après une discussion pour laquelle plusieurs membres demandent la parole, Melle Bergmans présente une étude intitulée: Un peintre imaginaire Pierre Adriaens et une réparation judiciaire: Esther et Assuerus att. à Antoine Claeissens; Le Songe du Pharaon avec épisodes de la vie de Moïse, att. à Hans Eworth.

L'unique vestige du 1er tableau cité est une photographie jaunie; le second tableau, appartenant à une collection particulière, n'a aucun rapport avec l'art d'Antoine Claeissens, pas plus qu'avec l'école de Bruges. Il appartient à l'Ecole d'Anvers et doit se placer vers le milieu du XVIe siècle. Melle Bergmans étudie ce tableau au point de vue du style et de la présentation et propose de l'attribuer à Hans Eworth, insisit à Anvers comme franc-maître en 1540 et naturalisé anglais en 1570. Cette communication amène une discussion concernant la représentation du Songe du Pharaon et les épisodes de la vie de Moïse.

Le Président remercie les orateurs et lève la séance vers 17 h 30.

Le Président,
B. van de Walle

Le Secrétaire général,
A. Jansen

SÉANCE PUBLIQUE DU 16 MARS 1958

La séance publique de 1958 a été tenue à Anvers aux Musées royaux des Beaux-Arts sous la présidence de M. B. van de Walle. Dans son introduction le président remercie M. Vanbeselaere, conservateur en Chef, qui a bien voulu mettre la salle de conférence à la disposition de l'Académie. Il donne ensuite la parole à M. L. van Puyvelde pour une conférence intitulée « L'Annonciation du Maître de Flémalle ».

Le conférencier se refuse de prendre rang parmi ceux qui élèvent des diatribes véhémentes contre la famille belge qui vient d'user de son droit de disposer de ses biens comme bon lui semble et contre une grande nation amie qui trouve dans son sein des mécènes assez généreux pour offrir ce chef d'œuvre à leurs musées publics. C'est nous qui avons tort de ne pas avoir pris les précautions pour garder ce retable chez nous: on n'a pas eu recours à un homme ayant assez de prestige et d'allant pour rassembler la somme nécessaire ou pour amener le gouvernement à faire voter un bout de loi augmentant d'une minime fraction de milliard le crédit pour achat d'œuvres d'art.

Le chef-d'œuvre en valait la peine. C'est ce que prouve l'orateur par une analyse esthétique de l'œuvre et des développements historiques. Il insiste sur la conception artistique et sur les ressources de métier qui permettaient à l'artiste de satisfaire à une tendance essentielle de son esprit: celle d'une sincérité absolue, d'une nette positivité, par laquelle, comme les van Eyck, il se distingua des peintres contemporains de toute l'Europe.

Le Président,
B. van de Walle

Le Secrétaire général,
Ad. Jansen

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 11 MAI 1958

La séance a lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à 14 h 30 sous la présidence de M. van de Walle.

Etaient présents : MM. de Schoutheete, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave, le R.P. de Gaiffier ; Melles Greindl et Ninane, le Vicomte Terlinden, M. van Puyvelde.

Excusés : MM. Fourez, Laes, van den Borre.

Après la lecture du procès-verbal qui est approuvé sans remarque, le président annonce qu'il y a un siège de membre titulaire vacant et sept de membres correspondants. La commission chargée d'examiner les candidatures a retenu trois noms pour les sièges de membre correspondant.

Le secrétaire répond aux questions concernant le curriculum vitæ et les publications des candidats. On décide de nommer un membre titulaire et 5 membres correspondants.

Sont élus: comme membre titulaire, M. Lebeer et comme membres correspondants, M. Janssens de Bisthoven, M. Délaissé, Melle Dhanens, Mme Mauquoy et M. Goossens.

La séance est levée à 15 heures.

Le Président,
B. van de Walle

Le Secrétaire général,
Ad. Jansen

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 11 MAI 1958

La séance eut lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à 14 h 30 sous la présidence de M. van de Walle.

Etaient présents : M. de Schoutheete, vice-président; M. Jansen, secrétaire; M. Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave, le R.P. de Gaiffier, Melles Greindl et Ninane, le Vicomte Terlinden, M. van Puyvelde, membres titulaires.

Melles Calberg, Hairs et Laloux, M. Leconte, Mme Speth, Melle Sulzberger; le Chanoine Tambuyser, membres correspondants.

Excusés : MM. Fourez, Laes et Van den Borre, membres titulaires; la Comtesse d'Ansembourg, Mme Faider, MM. Jadot, Joosen, Lacoste, Mme Risselin, Melle Verhoogen, membres correspondants.

Le président fait une communication concernant « Le Commerce d'antiquités égyptiennes sous le régime hollandais ».

B. van de Walle retrace la carrière du négociant et armateur brugeois Jean-Baptiste De Lescluze (1780-1858), qui fut chargé de missions commerciales de caractère semi-officiel d'abord par Guillaume Ier dans la Méditerranée et la mer Noire, ensuite par Léopold Ier en Algérie.

Ses bâtiments arrivèrent dans l'Archipel en 1821 au moment où la première insurrection grecque battait son plein: ils se trouvaient dans le port du Pirée au moment où Athènes était reprise par les Turcs et aidèrent au sauvetage des populations menacées de massacre. Après avoir prospecté l'année suivante (avec son fils Jean et le consul Taitbout de Marigny) les ports de la Crimée et de la Circassie, De Lescluze passa en Egypte, dans l'intention d'y jeter les bases de transactions importantes avec les Pays-Bas; mais par suite de circonstances défavorables, il ne put mener ses entreprises à bien et rentra définitivement aux Pays-Bas en 1825. Tout en poursuivant un but essentiellement commercial, De Lescluze profita aussi de ses voyages dans le Levant pour ramener des animaux et des plantes exotiques, ainsi que des antiquités grecques et surtout égyptiennes. La plupart des bojets qu'il rapporta ainsi de Grèce et d'Egypte furent acquises par le musée de Leyde, à l'initiative du ministre Palck et du conservateur du *Rijksmuseum van Oudheden* de Leyde, C. J. C. Reuvens.

Léopold Ier associa De Lescluze à ses premiers projets de colonisation en le chargeant de prospecter en 1835 et 1836 les côtes d'Algérie et de prendre contact avec les autorités françaises. Cette mission ne donna pas les résultats escomptés et le Souverain chercha d'autres débouchés pour l'expansion colonisatrice de la Belgique. Il semble que ce dernier échec ait mis fin à la carrière active de De Lescluze, qui acheva paisiblement son existence à Bruges en 1858.

Une discusion suit cette remarquable communication. Le vice-président remercie M. van de Walle et lève la séance à 16 h 30.

Le Président,
B. van de Walle

Le Secrétaire général,
Ad. Jansen

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 23 NOVEMBRE 1958

Cette séance eut lieu aux Musées royaux d'Art et d'Histoire sous la présidence de M. B. van de Walle.

Présents : MM. de Schoutheete, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, Melle Greindl, M. Lebeer, Melle Ninane, MM. van Puyvelde et Winders.

Excusés : Mme Crick, MM. Laes et Van den Borre.

Après la lecture du procès-verbal, le secrétaire communique les lettres de remerciements envoyées par les membres élus à la séance précédente.

Le président donne lecture d'un projet de règlement d'ordre intérieur. Après quelques suggestions, on décide qu'une copie de ce projet sera remise à chacun des membres et que la discussion sera entamée à la séance suivante.

Vu le peu de temps dont on dispose à la séance des membres titulaires la séance générale du mois de décembre ne commencera qu'à 15 h 30 au lieu de 15 heures.

Lecture est donnée d'une lettre à envoyer à M. le Directeur de la Bibliothèque de la Ville d'Anvers concernant le dépôt de la Bibliothèque de l'Académie.

Le président et le secrétaire signeront, au nom de l'Académie, cet accord avec la Bibliothèque d'Anvers.

Vu l'heure avancée le président propose de remettre à la prochaine séance l'élection de membres étrangers et invite les membres à envoyer des propositions au secrétaire général.

La séance est levée à 15.15 heures.

Le Président,	*Le Secrétaire général,*
B. VAN DE WALLE	AD. JANSEN

SÉANCE GÉNÉRALE DU 23 NOVEMBRE 1958

La séance est ouverte à 15 h 15 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : MM. B. van de Walle, président; de Schoutheere, vice président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, Melle Greindl, M. Lebeer, Melle Ninane, MM. van Puyvelde et Winders, membres titulaires; Melle Brunard, MM. Masai et Stuyck, membres correspondants.

Excusés : Mme Crick, MM. Laes et Van den Borre, membres titulaires; Melle Calberg, Mme Faider, Melle Hairs, MM. Joosen, Lacoste, Laloux, Mmes Mauquoy et Risselin ; M. Van Molle, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 11 mai est approuvé. Le Président annonce que la séance générale du mois de décembre aura lieu à 15 h 30 au lieu de 15 h. Il donne la parole à M. Boutemy qui a choisi comme sujet : « Comment concevoir une exposition de manuscrits».

Les expositions de manuscrits se sont multipliées en Belgique et à l'étranger au cours des vingt dernières années. Désormais les principales ressources des collections belges et françaises ont été déployées sous les yeux du public. Le but visé a été généralement de révéler des œuvres d'art connues jusqu'ici des seuls spécialistes et parfois même ignorées par ceux-ci. Des préoccupations esthétiques ont dominé ces manifestations dont l'importance et la qualité ne sont pas contestables, car elles constituent sans doute par leur composition et par leur ampleur les innovations les plus importantes dans les expositions d'art, dans le dernier quart de siècle. Est-ce dire que la perfection ait été atteinte ? Du point de vue esthétique M. Boutemy en est convaincu. Mais d'autres exigences d'ordre scientifique doivent encore être satisfaites

dans l'avenir. On ne saurait accorder trop d'importance au rôle didactique que peuvent jouer les expositions temporaires au même titre que les musées permanents. Ce rôle dépend avant tout de la disposition des objets exposés et des rapprochements réalisés entre eux. C'est ici qu'un large appel devrait être fait à l'avenir à la photographie en couleurs autant que possible quand des manuscrits décorés sont en cause, pour révéler des aspects invisibles du livre, qui ne peut montrer à la fois que deux de ses pages et pour faire connaître ses parents qu'il n'a pas été possible de faire figurer dans l'exposition. Des limites de place et des raisons diverses, qui rendent impossibles des prêts au dehors provoquaient souvent, dans les expositions, des lacunes déplorables que rien ne permettait de combler.

De telles réalisations sont à la portée seulement de ceux qui auront longuement mûri le projet, tant dans son élaboration scientifique – étude approfondie des volumes exposés, information à jour à leur sujet – que dans sa préparation matérielle: organisation des vitrines sur maquettes à l'échelle, ou sur tables d'essais à graneeur d'exécution.

M. Boutemy plaide la cause des manuscrits modestes qui apportent des données décisives à la localisation ou à la datation des œuvres plus prestigieuses que les expositions montrent de façon trop exclusive selon lui. Il souhaiterait reconstituer les cadres primitifs des bibliothèques anciennes et voir figurer les catalogues anciens au milieu des livres qu'ils inventorient.

D'autre part, la présentation des livres ne devrait pas se faire trop au dépens de celle des reliures, remarquables par leur valeur artistique ou particulièrement représentatives des bibliothèques d'où elles sortent. Mais la réciproque, dont une exposition fameuse nous a valu la regrettable expérience, devrait être évitée aussi avec les mêmes précautions.

Les derniers vœux que formule M. Boutemy se rapportent à l'encadrement scientifique des expositions: directives pour la visite, légendes accompagnant les œuvres dans les vitrines. A son avis, le visiteur sans catalogue, devrait pouvoir faire une visite aussi fructueuse et aussi bien documentée que le visiteur sui en est muni. La rédaction même du catalogue suscite diverses observations qui tendent à prouver que dans ce domaine la formule idéale est loin d'être réalisée.

Une longue discussion suit l'exposé de M. Boutemy à laquelle prennent part plusieurs membres. M. Masai donne quelques explications concernant une exposition de manuscrits que prépare la Bibliothèque Royale.

Melle S. Bergmans expose les résultats de ses nouvelles recherches concernant le problème Van Hemessen - Van Amstel, monogrammiste de Brunswich.

La découverte de deux œuvres ignorées jusqu'ici, une Joueuse de Luth (New-York) et un Sacrifice d'Abraham (Bordeaux), lui a permis, en scindant le problème, de la résoudre. Les œuvres rassemblées autour de Jean van Hemessen, considéré comme étant le Monogrammiste, doivent se répartir entre: 1° Jean van Hemessen et sa fille; 2° Jean van Amstel qui est un autre artiste dont l'étude doit se baser sur le Déluge de Bruxelles; 3° le Monogrammiste de Brunswick qui n'est aucun de ces artistes, mais un maître archaïsant qui travaillait encore après 1560, ce dont la radiographie du Sacrifice d'Abraham de Bordeaux, révélant sous ce panneau un portrait d'homme portant le costume de cette époque, fournit la preuve postquem.

La rigueur et la clarté de cet exposé emportent l'adhésion de l'assemblée. Le Président relève les découvertes successives de Melle Bergmans et leur importance. M. Stuyck félicite, lui aussi, Melle Bergmans et lui communique la photographie du Golgotha du Musée de Bâle, dû au Monogrammiste et qui confirme son point de vue.

Le président remercie les orateurs et lève la séance vers 17 heures.

Après la séance les membres sont reçus par le Comte de Borchgrave, Conservateur en chef des Musées.

Le Président,
B. VAN DE WALLE

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 21 DÉCEMBRE 1958

La séance est ouverte à 14 h 30 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : M. B. van de Walle, président; le Chev. de Schoutheete de Tervaren, vice-président; MM. Jansen, secrétaire et Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, MM. Bonenfant et Boutemy, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, Melle Greindl, M. Lebeer, Melle Ninane, M. van Puyvelde.

Excusés : Mme Crick, l'abbé de Clerck, MM. Fourez, Van den Borre et Winders.

Après l'approbation du procès-verbal de la séance précédente, le secrétaire communique les lettres de remerciements envoyées par les membres nouvellement élus.

Un projet de règlement d'ordre intérieur est distribué aux membres. Une longue discusion s'engage concernant ce règlement qui fixe la procédure à suivre dans le choix des candidats et l'élection des nouveaux membres.

Le Bureau se réunira pour étudier les suggestions faites à la séance et pour compléter le projet.

On reprend ensuite le projet d'accord à soumettre à la Direction de la Bibliothèque d'Anvers où la Bibliothèque de l'Académie est en dépôt. Le secrétaire enverra le texte à M. Schmook pour demander son accord.

Monsieur van Puyvelde propose la nomination des membres correspondants étrangers. Après un échange de vues, l'assemblée décide de reprendre ces nominations à une prochaine séance, lorsque le règlement d'ordre intérieur sera rédigé.

Le président lève la séance à 15 h 30.

Le Président,
B. van de Walle

Le Secrétaire général,
Ad. Jansen

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 21 DÉCEMBRE 1958

Cette séance eut lieu à 15 h 30 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : M. B. van de Walle, président; le Chev. de Schoutheete de Tervarent, vice-président; M. Jansen, secrétaire; M. Squilbeck, trésorier; Melle Bergmans, MM. Bonenfant, et Boutemy, le Comte de Borchgrave d'Altena, Melle Greindl, M. Lebeer, Melle Ninane, M. van Puyvelde, membres titulaires; Mme Bonenfant, Melle Calberg, MM. Goossens et Laloux, MMme Maquet-Tombu, Mauquoy et Risselin, Melles Sulzberger et Verhoogen, membres correspondants.

Excusés : Mme Crick, l'Abbé de Clerck, MM. Fourez, Van den Borre et Winders, membres titulaires; la Comtesse d'Ansembourg, Melles D'Hanens et Hairs, le Chanoine Tambuyser, membres correspondants.

Le Président donne la parole au secrétaire général pour la lecture du proces-verbal de la séance précédente. Ce rapport est approuvé.

Le Comte J. de Borchgrave présente deux statues que Madame Maquet-Tombu lui a signalées; il s'agit tout d'abord des débris d'une Vierge en Majesté dont les fragments vermoulus sont cependant significatifs; il s'agit d'un groupe marial qu'on peut rapprocher que la Vierge romane de Sens, une belle image du Musée Diocésain de Namur, qui remonte à 1230 environ. La seconde sculpture est un saint Jean d'un caractère marqué, on peut le ranger parmi les sculptures des Pays-Bas méridionaux de la fin des temps gothiques. Le Comte de Borchgrave accompagna sa démonstration de la projection d'excellents clichés qui soulignèrent les caractères de différentes statues mariales du XIe au XIIIe siècle et qui évoquèrent diverses représentations du précurseur.

« La Transmission des Motifs orientaux à l'Occident » tel est le titre qu'avait choisi M. Goossens pour sa communication. L'apport des motifs orientaux à l'art de l'Occident a été particulièrement sensible au cours de trois périodes: la formation de l'art grec, le Haut Moyen age, et les Croisades.

L'importance de cet apport au cours de la première période échappe facilement, car il s'agit d'éléments qui, assimilés à l'art grec, se sont transmis avec lui à l'art médiéval et moderne. L'apport des deux dernières périodes résulte par contre d'un contact direct. Dans l'un et l'autre cas l'influence peut résulter du souvenir rapporté par un voyageur occidental en Orient (seule manière d'expliquer le plus souvent l'imitation de détails d'architecture) ou de l'importation d'œuvres d'art (cas usuel pour l'ornemantique).

L'orateur illustre cette thèse en examinant séparément l'apport de l'Egypte, de la Syro-Palestine et de l'Iran, suivant la propagation des figures de monstres de l'art oriental au bestiaire médiéval, ou retraçant le cheminement des œuvres précieuses des ateliers orientaux jusqu'aux trésors des églises.

Après chacune de ces communications une discusion s'engage à laquelle prennent part plusieurs membres. Le président remercie les conférenciers et lève la séance vers 17 heures.

Le Président,
B. van de Walle

Le Sécrétaire général,
Ad. Jansen

RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS DE L'ACADÉMIE EN 1958

Le Bureau de l'Académie était présidé par M. B. van de Walle, assisté du Chevalier G. de Schoutheete de Tervarent, tandis que M. Squilbeck assurait la charge de trésorier et le soussigné celle de secrétaire.

L'Académie n'a pas eu de décès à regretter durant l'année écoulée.

Les listes des membres ont été revues et de nouveaux membres ont été nommés. M. Lebeer, membre correspondant depuis 1934, a été un membre titulaire, Melle Dhanens, Mme Mauquoy, MM. Delaissé, Goossens et Janssens de Bisthoven ont été nommés membres correspondants.

L'activité de l'Académie s'est manifestée, comme dans le passé, par ses séances et par la publication de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. La première réunion de cette année s'est tenue au Musée royal des Beaux-Arts à Bruxelles; la seconde au Musée royal des Beaux-Arts à Anvers et les autres aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Les communications suivantes ont été faites :

- Trois amateurs d'art flamand au XVIIe siècle par Mme Speth-Holterhoff ;
- Un peintre imaginaire Pierre Adriaens et une réparation judiciaire: Esther et Assuerus attribués à Antoine Claeissens par Melle Bergmans ;
- L'Annonciation du Maître de Flémalle par M. L. van Puyvelde ;
- Le Commerce d'Antiquités égyptiennes sous le régime hollandais par M. B. van de Walle;
- Comment concevoir une exposition de manuscrits par M. A. Boutemy ;
- Note complémentaire concernant le problème: Van Hemessen - Van Amstel - Monogrammiste, par Melle Bergmans ;
- La Vierge en Majesté et le Saint-Jean-Baptiste d'Eprave, par le Comte J. de Borchgrave d'Altena ;
- La transmission des motifs orientaux à l'Occident par M. Goossens.

Toutes ces communications ont été suivies par des échanges de vues et plusieurs d'entre-elles ont été publiées ou le seront sous peu.

Deux fascicules du Tome XXVI ont été édités en 1958: le Tome XXVII (1958) est actuellement sous presse.

Les deux fascicules de l'année 1957 comprennent les études suivantes :

- Les tapisseries de l'Hôtel de Ville de Malines par Mme Crick ;
- Collaboration dans des tableaux de fleurs flamands par Melle Hairs ;
- Abel Grimmer, peintre d'architectures par Mme Legrand ;
- Martine et Catherine Plantin par Mme Risselin ;
- Un Inventaire. La galerie des tableaux d'Emmanuel Vander Meersche de Berlaere en 1787 par Melle Thielemans ;
- Episodes de la vie de Moïse, attribués à Hans Eworth par Melle Bergmans ;
- Edmond De Bruyn et le peintre J.S. Van den Abeele par M. Bautier ;
- Les émaux cloisonnés du Musée de Mariemont par Mme Seiglan ;
- Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVIe eeuw par M. Schoutheet.

Dans ces fascicules des études importantes sur les différentes disciplines intéressant notre Académie ont été signées par des spécialistes connus : Mme Crick nous confia une étude sur les tapisseries ; Mme Risselin, sur les dentelles ; M. Squilbeck, sur la dinanderie; la sculpture a été traitée par M. Leeuwenberg ; pour la peinture nous renvoyons aux études sur Van Dijck, Grimmer, Mostaert, Metsys, Boeyermans, etc. – signées soit par des membres de l'Académie, soit par des auteurs étrangers.

Est-il téméraire de juger la valeur scientifique de la Revue d'après la collaboration de savants étrangers? Souvent, ceux-ci auraient intérêt à publier leurs études dans des revues de leur pays, qui leur donneraient des avantages que nous ne sommes pas en état de leur accorder. Si néanmoins, ils continuent à nous favoriser, c'est que la valeur scientifique de la Revue est bien établie à l'étranger.

Qu'il me soit permis de rappeler ici que depuis une dizaine d'années l'Académie, grâce à de nouvelles dispositions, a pu offrir aux auteurs 25 tirés à part et qu'il ne leur est plus demandé d'intervenir dans les frais des clichés, comme on était obligé de le faire avant cette époque. En outre, depuis la même époque nous n'avons jamais dû limiter le nombre de clichés.

Je suis heureux de pouvoir remercier ici tous ceux qui m'ont aidé dans la tâche difficile de la publication de la Revue. Je ne citerai pas de noms, car je devrais nommer tous les collaborateurs, l'imprimeur-éditeur et tant d'autres.

Si la situation financière de la Revue s'est améliorée, si nous pouvons même l'appeler satisfaisante, je me permets d'attirer votre attention sur une autre difficulté, qui est la cause de la parution tardive de la Revue. Non seulement plusieurs périodiques nouveaux publient des articles qui autrefois nous étaient destinés, mais – excusez ma franchise – très peu nombreux sont les membres de l'Académie qui nous confient leurs études. Bien entendu, le règlement ne prévoit pas que les membres soient obligés de livrer régulièrement des études, mais « noblesse oblige » et il me semble qu'une collaboration plus large et plus régulière s'impose.

La Revue comprend actuellement au moins 64 pages par fascicule, soit 256 pages par an; je m'efforcerais volontiers de trouver le moyen pour augmenter le nombre de pages, mais votre collaboration est indispensable pour atteindre ce but.

Avant de conclure, qu'il me soit permis de remercier très sincèrement tous ceux qui nous ont été utiles, et en particulier, le président sortant, M. van de Walle, qui pendant l'année écoulée a guidé nos travaux; je le remercie personnellement pour la compréhension et la bienvaillance avec laquelle il m'a toujours secondé. Je remercie Melle Janson, M. Vanbeselaere et le Comte de Borchgrave d'Altena qui nous ont permis de tenir nos séances dans leurs Musées; la Fondation Universitaire, le Ministère de l'Instruction Publique et les Gou-

vernements Provinciaux qui nous ont octroyé des subsides ainsi que tous ceux qui m'ont aidé soit en nous confiant leurs études, soit en acceptant de faire des communications, soit en nous apportant leurs conseils.

Pour l'année 1959, l'Académie demandera un grand effort de vous tous, Mesdames et Messieurs. En effet, le programme est chargé: rédaction du règlement d'ordre intérieur; multiplication des études à publier dans la Revue; diverses communications, suivies d'une discussion à chaque séance.

Peut-être pourrait-on réexaminer la possibilité de tenir les séances le samedi, beaucoup de membres étant empêchés le dimanche; j'ose aussi vous demander de faire de la propagande pour augmenter le nombre des abonnés à la Revue. Et enfin, ne pourrait-on envisager la possibilité de publier à côté de la Revue – ne fût-ce qu'un ouvrage tous les deux ou trois ans? Nous avons pris cette initiative il y a quelques années en éditant l'étude de M[me] Crick sur la Tapisserie de Jacob.

Voilà un programme peut-être trop chargé, Mesdames et Messieurs, mais avec la collaboration de tous, nous ne désespérons pas de pouvoir le réaliser.

Le Secrétaire général,
Ad. Jansen

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES — WERKEN

A. J. BRJUSSOW, *Geschichte der neolithischen Stämme im europäischen Teil der U.d.S.S.R.* Akademie-Verlag, Berlin W 8; 327 pp., 68 figg. et cartes relié, 36 DM.

Il est indéniable, et des archéologues occidentaux comme V. Gordon Childe et C.F.C. Hawkes l'ont souligné à maintes reprises, que les peuplades néolithiques des plaines russes ont occupé non seulement une place importante dans le tableau de la préhistoire européenne, mais que parfois leurs mouvements ont eu des répercussions lointaines vers l'ouest; contrairement donc à ce que craint Brjussow, ces éléments ont été estimés ici à leur juste valeur et son livre sera salué avec d'autant plus de sympathie que, traduit en allemand, il ouvre un vaste champ en général peu abordable par suite des difficultés de la langue russe et constitue une excellente synthèse des connaissances concernant les peuplades néolithiques dans la partie européenne de l'Union Soviétique. L'ouvrage dont nous ne relèverons pas les prises de positions doctrinaires, se subdivise nettement en deux grandes parties.

Dans la première l'auteur décrit les vestiges archéologiques des peuplades néolithiques de la zone nord, depuis l'Oural moyen jusqu'à la Baltique à l'ouest et jusqu'à la Mer Blanche au nord. Le premier des quatre grands groupes de cette zone est celui des tribus de l'Oka, affluent du Wolga, dans la partie médiane de la Russie européenne; dans le groupe de l'Oka se distinguent: 1) la civilisation de Ljalowo ou de la Kljasma, à céramique ornée d'impressions serrées souvent obtenues à la gradine; 2) la civilisation de Beljow à céramique couverte d'impressions thomboïdales; 3) la civilisation de Rjasan, à céramique ornée de motifs très serrés, en arête de poisson ou obtenus à la gradine, et à outillage lithique comprenant des gouges polies de silex; 4) la civilisation de Wolossowo, à nombreuses gouges polies et à céramique décorée d'impressions à la cordelette; 5) la civilisation de Balachna, à céramique à fond arrondi décorée d'impressions circulaires. Une partie du territoire de ce dernier groupe fut conquise vers le milieu du 2e millinaire par les trious guerrières de la civilisation de Fatjanovo qui occupaient les espaces entre le Wolga et la Kljasma et se caractérisaient par leur céramique à panse sphérique et surtout par leurs haches-marteaux de combat. Plus au nord se localisait le 3e grand groupe de peuplades, ceux de la zone septentrionale, parmi lesquels on note les porteurs de 1e, la civilisation de Carélie, autour des lacs Onega et Ladoga, avec ses différentes phases d'évolution de la céramique « au peigne », 2e la civilisation de Kargopol, entre les lacs Onega et Woshe, à outillage en os très varié, comprenant des harpons, des hameçons, des épingles et des pointes de flèche du type Schigir, 3e la civilisation de la Mer Blanche, à pointes de flèches en silex très finement retouchées et à représentions d'animaux, phoques et ours, taillés en silex. Le quatrième groupe de tribus apparaît dans l'Oural moyen, avec la civilisation de Schigir où parmi les outils de la phase ancienne se relèvéquent des poignards et des flèches à tranchants de silex sertis, tandis que la phase si séquente, celle de

(1) Des harpons de ce type proviennent e.a. de Schoonaarde, de Wichelen, de Heusden, de Ninove, d'Obourg, d'Isergues, de Béthune; cf. R. Doize, Ann. Féd. Arch. Hist. 35, 1953, 71-80.

Gorbunowo apparaissent des idoles de bois, et des figurations d'animaux, ainsi que des cuillers de bois à poignée en forme de tête d'oiseau. Brjusow met l'accent sur les similitudes du groupe de Schigir avec le cinquième grand groupe, celui du sud de la Baltique où la civilisation de Kunda occupe une place prépondérante; on sait à quel point les harpons du type Kunda ont essaimé avec la civilisation de Maglemose jusque en Occident, mais selon Brjussow l'origine de la civilisation baltique serait à chercher dans les régions de l'Oural, tandis que toute expansion vers l'ouest serait très secondaire, bien que de nombreux archéologues aient admis l'existence à la période boréale d'un vaste complexe culturel s'étendant depuis le nord de la France, par le Danemark, avec des sites comme Svaerdborg, Holmegaard et Maglemose, jusqu'en Esthonie, avec les sites de Pernau (Pjarnu) et de Kunda.

Les derniers chapitres de l'ouvrage sont consacres aux civilisations néolithiques du sud de la Russie européenne. Au Néolithique initial se developpaient en Ukraine deux civilisations, celle d'Isjum dans la région du Donetz, avec des microlithes à formes plus ou moins géométriques, et celle de la province du nord-ouest, dite « civilisation du petit tranchet » où des influences tardenoisiennes de la part du Swidérien se manifestent, bien que Brjussow n'admette pas ces courants. La civilisation du Donetz se développa au Néolitique Moyen.

Au Néolithique Final apparaît dans une vaste région la civilisation du Dnjeper moyen, avec une céramique présentant des amalogies étroites avec les Gobelets cordés, à panse arrondie et à col décoré parfois d'impressions de cordelette, et avec des haches-marteaux perforés.

Plus à l'Est, au sud du Pripet, affluent du Dnjepr, se développa la civilisation mégalithique de Wolhynie, caractérisée par ses sépultures à dolmens ou à cistes, par ses haches polies à talon épais, et par sa céramique à fond plat et à quatre anses de suspension.

Comme dernier groupe du sud-ouest il faut citer la civilisation de Tripolje dont la vaste aire ukrainienne n'est, comme Brjussow l'admet, que l'extrémité orientale d'une aire de civilisation propre au « sud-est de l'Europe occidentale » dont la première expansion (phase A) vers le niepz débuta au commencement du IIIe millénaire, pour atteindre son apogée (phase C) vers 2100 à 1700.

Dans la zone des steppes au cours du IIIe millénaire (probablement vers la fin) se développa la Civilisation des Tombes à fosse et forma à un stade plus récent la Civilisation des Catacombes où les morts recouverts de couleur rouge étaient déposés en pose contractée dans des niches; le long du Wolga, cette civilisation donna naissance au groupe de la Poltawka.

Ce bref résumé donne un aprçu extrêmement fragmentaire du riche matériel contenu dans l'ouvrage de Brjussow. La subdivision claire de la matière et le souci de l'auteur d'établir une chronologie valable font de cet ouvrage un excellent outil de travail résumant les résultats des nombreux articles et travaux concernant le Néolithique dans la zone européenne de l'URSS; une bibliographie abondante renvoie à ces publications. Le matériel d'illustration donne une bonne idée du matériel décrit de sorte que l'on ne pourrait formuler de meilleur souhait que de voir paraître bientôt un ouvrage analogue concernant les Ages des Métaux, dans les régions en-deçà de l'Oural.

MARIËN

L. MEROC et J. MAZET. *Cougnac, grotte peinte*. Kohlhammer, Stuttgart, 1956, 72 pp. et 16 pll.

L'étude d'une grotte peinte, découverte en 1952 entre Gourdon et Sarlat est présentée ici sous forme d'une jolie plaquette agrémentée de quelques illustrations en couleurs. Parmi les peintures murales dont plusieurs présentent des superpositions, permettant d'établir la succession des styles, on relève des cervidés à garrot curieusement prononcé, probablement des Megacéros, et des bouquetins. Les éléphants représentés sont tous de l'espèce sans toison laineuse de sorte que la question se pose d'établir si l'Elephas antiques qui a existé en Espagne

jusqu'à l'Aurignacien Moyen, aurait sporadiquement traversé les Pyrénées durant les interstades du Würm. Les représentations d'êtres humains, dont deux ont un visage d'animal, ont toutes trois le corps percé de flèches. Parmi le répertoire de peintures de type exceptionnel, on note des empreintes de doigts géminés et des signes tectiformes à toiture presque plane. Il reste à signaler que par le type des signes tectiformes, des points et des flèches, Cougnac se relie au groupe pyrénéen et non au groupe périgordien.

A part quelques traductions erronées (Schädeldecke, pour: lampe) p. 29) ou imprécises (flint implement, pour: galet perforé) p. 31) ce petit ouvrage constitue une bonne description de grotte peinte et dégage clairement les différents problèmes, posés par cette nouvelle découverte.

MARIËN

R. GHIRSHMAN, *Bichâpour*, II *Les mosaiques sassanides*, avec la collaboration de Mme T. Ghirshman et de G. Haeny, A.P. Hardy, J. Jacquet. Etude numismatique par J. Walker, (Musée du Louvre, Département des Antiquités Orientales, Série archéologique, VII). Paris, Paul Geuthner, 1956; in-4°, 202 p., 74 fig., 33 pl. (dont 3 en couleur), 5 plans.

Parmi les chantiers de fouille en activité au moment de la guerre et qui révélaient tant d'éléments nouveaux des civilisations de l'ancien Orient celui de R. Ghirshman à Bîshâpur occupait une place importante, qu'on ne paraît pas lui avoir reconnue, les circonstances internationales ayant privé le fouilleur de l'audience qu'il méritait. Pour beaucoup la publication définitive de ces fouilles sera donc une révélation.

Fondation de Sapor I, résidence fréquentée par ses successeurs pendant un siècle, la ville de Bîshâpur avec son quartier royal dégagé par les fouilles nous fournit un des meilleurs exemples de l'architecture sassanide; il s'y ajoute un élément sensationnel, la présence de mosaïques dans un des palais. On sait par les sources littéraires que Sapor I installa dans la ville des prisonniers romains pris après sa victoire sur Valérien en 260; comme des influences romaines nombreuses caractérisent la construction et surtout les mosaïques, nulle doute que nous soyons ici en présence d'œuvres auxquelles ces déportés ont travaillé. C'est dire l'importance que le site peut acquérir dans l'histoire de l'art et l'étude des contacts entre les civilisations d'Orient et d'Occident.

Avant le premier volume, qui traitera de l'architecture, R. Ghirshman a cru qu'il convenait de mettre à la disposition des archéologues la publication des mosaïques. Il nous en donne une présentation exemplaire posant déjà, dans un commentaire poussé, les jalons d'études comparatives dont l'importance s'avèrera considérable. Je n'en veux comme exemple que l'examen d'un thème iconographique qui apparait sur ces mosaïques, celui de la face humaine, présentée sans cou comme motif décoratif ; R. Ghirshman montre l'importance de ce motif dans l'art iranien et en rapproche, avec raison, le thème iconographique de la Sainte Face dont le culte partit d'Edesse. Ne pourrait-on aller plus loin et supposer que la Sainte-Face doit son origine à une de ces représentations iraniennes du masque humain, qu'on trouve déjà comme décor mural dans l'art parthe? Lorsqu'on nous dit que la représentation sur brique de la Sainte-Face fut découverte à Edesse au VIe siècle, ne pourrait-on admettre qu'on trouva alors une œuvre remontant à la période parthe de la ville, œuvre qu'on ne comprit point et qu'on expliqua comme la face du Christ, imaginant pour la circonstance une correspondance entre le Christ et Abgar? On serait en présence dans ce cas d'un nouvel exemple de créations iconologiques qui se produisent, ainsi que le montrait jadis Ch. Clermont-Ganneau, lorsqu'un thème, passant d'une civilisation à une autre, acquiert dans son nouveau milieu une interprétation qui en justifie les caractères étranges.

Je vois avec une certaine circonspection l'inclusion dans un rapport de fouilles de pièces étrangères au site, tels dans ce cas-ci les très beaux bronzes du Luristan, parfois inédits, publiés à titre de comparaison. L'expérience nous apprend que cet usage prête à confusion. J'aurais préféré que l'auteur sépare nettement le matériel comparatif de la publication de ses trouvailles, ne fût-ce que par une pagination différente.

G. Goossens

Samuel Noah KRAMER, *De geschiedenis begint met de Sumeriërs*, 25 onderwerpen uit de vroegste geschiedenis; voor Nederland bewerkt door Philo H. J. Houwing ten Cate, met een voorrede van Prof. Dr P. van der Meer. Leiden, 1958, A.W. Sijthoff's Uitgeverij; in-8°, 239 p., 34 et 10 ill. [titre original: From the Tablets of Sumer].

Voici la traduction néerlandaise d'un livre qui a déjà connu, dans sa version française, un énorme succès; il le mérite pleinement, car il introduit dans l'humanisme moderne une des littératures dont l'apport, dans l'histoire de la civilisation, fut considérable. On doit en outre se féliciter que ce succès couronne l'œuvre, non d'un compilateur mal informé, mais de l'homme qui a le plus contribué à l'intelligence, et même à la découverte de ces textes.

Non que S.N. Kramer ait participé à des fouilles, mais il se fait que le principal fonds de littérature sumérienne, découvert à Nippur à la fin du XIXe siècle, à une époque où cette langue restait très mal connue, avait été partagé, presque au petit bonheur, entre divers musées. S.N. Kramer a consacré sa vie à parcourir ces dépôts, à regrouper les tablettes et à rejoindre les fragments épars. Chaque année, depuis plus de vingt ans, il révèle au monde savant une œuvre reconstituée de la sorte, et c'est le premier bilan de ces patientes recherches qu'il a présenté au public dans le livre recensé ici.

La littérature sumérienne étant la plus variée qui nous soit parvenue d'une époque aussi ancienne, on trouvera ici la première attestation des genres les plus divers: recueils juridiques et fables, épopées et recueils scientifiques, textes religieux et historiques. Deux catégories d'œuvres retiendront particulièrement l'attention: les récits épiques, saisis au stade de la cantilène, avant la rédaction postérieure des épopées, les textes religieux, offrant de nombreux points de contact avec la Bible.

La traduction néerlandaise, fort bien faite, se lit avec autant d'agrément que le texte original, mais on n'y verra évidemment qu'un livre d'information puisque les textes cités sont traduits de l'anglais et non directement du sumérien. Dans l'édition originale S.N. Kramer avait joint, pour controle par les spécialistes, la reproduction en cunéiforme de tous les textes traduits, l'édition néerlandaise a réduit considérablement le nombre de ces illustrations au trait; par contre les planches hors texte sont généralement plus soignées, tout en différant légèrement de l'édition américaine.

G. Goossens

Jacques SOUSTELLE, *Zo leefden de Azteken bij de invasie van de conquistadores*. Baarn, Hollandia N.V. [1958]; in-8°, 308 p., 8 ill.

La collection française de *La Vie quotidienne* s'est imposée à ce point par la qualité et l'intérêt de ses volumes qu'elle connait sur le plan mondial un succès qui dépasse de loin celui de n'importe quelle série historique jusqu'à ce jour. Après bien d'autres traductions, la voici offerte au public de langue néerlandaise, dans une présentation évidemment bien plus soignée que celle de l'édition originale. Trois volumes en ont paru presque simultanément; dans les trois cas la traduction, confiée à Loek Esmeyer, parait extrêmement heureuse et garde toute l'aisance du texte original.

En tête de la collection néerlandaise nous trouvons le volume de J. Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques,* un des chefs-d'œuvres de l'historiographie française contemporaine, pouvant mieux qu'un autre gagner à la collection un public cultivé et exigeant. C'est également un des volumes répondant le mieux à l'idéal poursuivi par la collection: un exposé de tous les aspects de la civilisation en fonction de la vie journalière dans les diverses classes sociales à une époque déterminée, subordonnant à cette règle aussi bien l'étude de l'histoire que celle des institutions. L'ouvrage répond parfaitement à son titre, fait assez rare qu'il convient de signaler. Entre autres qualités on appréciera l'utilisation systématique des manuscrits aztèques.

G. Goossens

Louis BAUDIN, *Zo leefden de Inka's voor de ondergang van hun rijk.* Baarn, Hollandia N.V. [1958], in 8°, 266 p.

L'ouvrage de Baudin, *La vie quotidienne au temps des derniers Incas,* tout en étant aussi important que celui de Soustelle sur les Aztèques captive un peu moins. L'auteur a cru devoir élargir quelque peu le cadre prévu par la collection, il a inclus dans son ouvrage sur la géographie, un autre sur l'histoire du Pérou depuis les origines, il a respecté la disposition normale d'un exposé général sur la civilisation, bref il nous a donné à propos des Incas, un excellent manuel et non plus une description de la vie quotidienne. Il devait faire face, il est vrai, à une tâche plus ardue que Soustelle; n'ayant à sa disposition qu'une documentation d'origine littéraire assez médiocre, il s'est vu forcé de faire appel plus souvent à l'archéologie. Je suppose que ces faits explique la différence de ton entre les deux livres, et l'on sera reconnaissant à Baudin d'avoir tiré un livre lisible d'une matière aussi ingrate.

G. Goossens

Emile Mireaux, *Zo leefden de Grieken ten tijde van Homerus.* Baarn, Hollandia N.V. [1958], in 8°, 246 p.

La publication, presque en tête de la collection, de la traduction du volume de Mireaux, *La vie quotidienne au temps d'Homère,* constitue peut-être une erreur. Déjà en lui-même ce volume n'était pas un des meilleurs de la série; en outre, depuis sa publication, les tablettes mycéniennes ont été déchiffrées et toute question relative à l'épopée grecque s'en ressent. Je n'irai pas jusqu'à dire que le volume soit vieilli, mais le nombre de points d'interrogation qui surgissent à l'esprit au cours de la lecture de ces pages, dès qu'on songe aux débats de la science militante, laisse une impression de malaise. Certes l'auteur a eu le grand mérite de compléter son tableau des mœurs grecques au VIIIe et au VIIe siècle a. C. à l'aide de l'archéologie et des données littéraires autres que celles fournies par Homère, il aurait été plus sage, avant de traduire ce livre, d'attendre l'édition remaniée que l'auteur doit immanquablement nous donner.

G. Goossens

von CLES-REDEN (Sibylle), *Het Raadsel der Etruriërs.* Uitg. In den Toren, Baarn, s. d. 264 pp., 79 pll., 17 figg., 2 cartes.

Il n'existait jusqu'à présent, pour le public d'expression néerlandaise, pas d'ouvrage d'ensemble sur le problème étrusque. Cette lacune vient d'être comblée par la traduction de l'ouvrage « Das versunkene Volk », de Sibylle von Cles-Reden, élève du grand archéologue classique Ludwig Curtius. L'auteur a longuement parcouru la Toscane et recherché dans son image d'aujourd'hui les reflets du peuple disparu: son ouvrage est vécu et authentique,

et loin de toute compilation de bibliothèque ce qui toutefois n'exclut pas la richesse de son information. S. von Cles-Reden nous conduit successivement à la nécropole de Caere, à Tarquinia, à Vulci, à Véies, à Chiusi, à travers les mystères de la région et l'évolution de l'art étrusque. Partout le texte est accompagné d'excellentes photos montrant souvent des sites ou des objets connus sous un angle nouveau.

M.-E. M.

P. SPITAELS publiceert in *l'Antiquité classique*, deel XXVI, 1957, blz. 91-124, een reeks Gallo-Romeinse graven die, zowat dertig jaar geleden, vernield werden te Robechies, bij Chimay. De overblijfselen bevinden zich thans in het museum te Mariemont.

In de inleiding toont S. aan, dat de streek van Chimay in vroeg- en voorhistorische tijd goed bevolkt was. Nochtans zijn er weinig of geen systematische opgravingen uitgevoerd, terwijl wetenschappelijke publicaties van de vondsten al even schaars zijn. Zo is dit grafveld van Robechies het enige uit de Gallo-Romeinse periode waaraan een degelijk verantwoorde studie is gewijd.

Aangezien er noch plan, noch notas van de ontdekking voorhanden zijn en de hergroepering der graven – er zouden er een twaalftal zijn – enkele jaren nadien gebeurde, steunend op herinneringen, heeft S. er goed aan gedaan de voorwerpen afzonderlijk te behandelen. Het illustratiemateriaal is goed verzorgd en overzichtelijk gerangschikt. Bij de beschrijving wordt verwezen naar recente publicaties ten einde chronologische vergelijkingspunten te vinden.

Het ligt voor de hand dit grafveld, dat omstreeks 1907 reeds een eerste maal werd doorwoeld en waarvan wellicht nog een intact gedeelte kan onderzocht worden, te vergelijken met de begraafplaats van Cerfontaine (eerste helft IIe eeuw), eveneens in het Tussen-Samber-en-Maas, een veertiental km. te noordoosten van Robechies *(Extrait des Etudes d'Histoire et d'Archéologie namuroises*, 1952, blz. 95-129 = *Archaeologia Belgica*, n^{r} 6). Hierbij vallen zekere gelijkenissen, maar dan ook zekere verschillen op. Sommige voorwerpen, als de zgn. kurkurne – Robechies, fig. 9 –, het potje met hoge schouder – fig. 10 –, de urnen met bolvormig profiel – fig. 13, 14 en 15 –, de kruikvormen – fig. 20 en 22 –, komen op beide grafvelden voor. Anderzijds treden te Cerfontaine urnen op met scherpe knik en ingebogen schouder, alsook talrijke *terra-nigra* borden, die niet aan te wijzen zijn te Robechies, evenmin als haarspelden. Het heeft er de schijn van, dat laatstgenoemde begraafplaats rijker en belangrijker is dan deze van Cerfontaine, te oordelen o.m. naar de mooie emailfibulæ.

De conclusies die S. trekt zijn kritisch en verantwoord. Een nauwkeurige chronologie aangeven is in dit geval onmogelijk, daar geen enkele grafinventaris volledig te vertrouwen is. Bijzonder graf 2 stemt tot voorbehoud: de aanwezigheid van vier vingerringen in dit graf wekt achterdocht, terwijl ook het halssnoer, zowel wegens het aantal kralen (ongeveer 200), als om hun vorm, bezwaarlijk in een graf uit het begin der IIIe eeuw kan voorkomen.

De waarde van de publicatie ligt in het feit, dat de vondsten op een objectieve wijze zijn voorgelegd en we weerom goed documentatiemateriaal rijker zijn. Wanneer we voor een bepaalde streek over verschillende goed bestudeerde grafvelden beschikken, zullen er ongetwijfeld ruimere historische besluiten uit af te leiden zijn.

H. ROOSENS

GERMAINE FAIDER-FEYTMANS, *Recueil des Bronzes de Bavai*. VIIIe Supplément à «Galia». Centre national de la Recherche scientifique. Paris, 1957, in 4°, 140 pages de texte, 2 plans, LVII planches.

Le chef-lieu de l'ancienne cité des Nerviens attire de plus en plus l'attention du monde archéologique. Les fouilles systématiques, dirigées par le Chanoine Biévelet, ont permis de

dégager une partie des constructions monumentales, uniques dans le Nord de la Gaule, qui faisaient l'orgueil du Bavai gallo-romain. Mais les découvertes importantes ne datent pas seulement des dernières années. Depuis des siècles le sol bavaisien a fourni aux amateurs d'antiquités d'innombrables objets qui, malheureusement, ont été éparpillés un peu partout et même perdus en grande partie. La difficulté de retrouver la trace de certains d'entre-eux et de les rendre à la science se voit, pour ainsi dire, à chaque page du *Recueil des Bronzes de Bavai*, laborieusement constitué et admirablement présenté par Madame Faider, conservateur du Musée de Mariemont.

L'auteur a réussi à cataloguer plus de 300 bronzes, pour la plupart reproduits en photos grandeur nature d'après les originaux, ou d'après d'anciens dessins quand les objets sont perdus. Il s'agit de divinités, êtres humains, clefs, ustensiles, meubles, ornements de chars, etc. Tous ces bronzes furent trouvés à Bavai, ce qui ne signifie pas encore qu'ils y furent fabriqués. En effet, plusieurs statuettes, parmi les meilleures, sont issues d'ateliers méditerranéens. « En revanche, dit l'auteur, un grand nombre de pièces pourraient avoir été fabriquées à Bavai même. Ce sont, avant tout, les figurines de Mercure et de Mars, pièces de série, de caractère stéréotype et de facture élémentaire.... Enfin, les séries les plus originales... sont les nombreuses poignées de clefs en forme de têtes d'animaux stylisées, les appliques métroaques, les médaillons... et les multiples reliefs d'appliques ornés de bustes de Silène, destinés à décorer des plaques de serrures...; ces derniers objets ont certainement été fabriqués sur place à d'innombrables exemplaires ».

C'est là une première conclusion importante. Une autre serait d'établir une chronologie de ces bronzes. L'auteur fait remarquer que cela est très difficile, parce que l'on connaît rarement les circonstances où ils furent trouvés. Dans quelques cas – fouilles assez récentes de sépultures – le contexte archéologique est établi et nous renvoie au Ier et à la première moitié du IIe siècle.

Afin de déterminer l'origine de ces bronzes, Madame Faider a fait l'historique des collections d'objets bavaisiens, dont la plus ancienne remonte au XVIIe siècle. Ces pages qui sont le fruit de recherches patientes et exigeant beaucoup d'esprit critique, nous révèlent aussi des détails piquants sur les mœurs de certains antiquaires de l'époque. Il résulte de cette enquête que, si une partie importante de ce qui fut recueilli autrefois a disparu, le reste, à quelques rares pièces près, est actuellement conservé dans des musées, ceux de Bavai, Avesnes, Douai, Valenciennes, Mons, Mariemont, Alost et Bruxelles.

Le catalogue proprement dit, qui occupe forcément la plus grande partie du texte, est méthodiquement établi et facile à consulter. Pour chaque pièce, on trouve dans la notice: 1) l'indication du dépôt actuel, avec date d'acquisition; le dépôt antérieur; le lieu et la date de découverte; les dimensions et l'état actuel de la pièce; 2) la description matérielle et l'interprétation; 3) les observations éventuelles; 4) la bibliographie.

Un index des sujets et objets et une liste des musées et collections complètent l'ouvrage.

En publiant ce *Recueil des Bronzes de Bavai*, Madame Faider a fourni une contribution fondamentale à nos connaissances de l'archéologie gallo-romaine. Nous pouvons l'en remercier et l'en féliciter. En même temps nous devons y associer, comme l'auteur le fait-elle même dans l'Avant Propos, le chanoine Henri Biévelet pour la collaboration efficace et substantielle apportée à la réalisation de ce *Recueil*. Soulignons également la part qui revient aux laboratoires de l'Institut royal du Patrimoine artistique et en particulier à Melle Goorieckx, chimiste, qui a examiné une douzaine des statuettes suspectes et en a prouvé leur fausseté. C'est dire que l'archéologie nécessite le concours permanent de spécialistes des sciences exactes et que la recherche scientifique a dépassé le stade des collections de musées.

H. Roosens

Erwin R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*, Vol. VII, VIII, Pagan Symbols in Judaism (Bollingen Series xxxvii); New York, Pantheon Books, 1958; in-4°, 2 vol., xviii, 239 p., 291 ill, xii, 282 p., 168 ill.

L'œuvre monumentale de E. Goodenough se poursuit sans s'achever encore. J'en ai suivi ici la progression (xxii, 1953, p. 268-269, xxiv, 1955, p. 126-127, xxv, 1956, p. 251-252); peut-être plus d'un lecteur de cette Revue a-t-il déjà eu l'occasion d'utiliser les volumes parus et d'apprécier la richesse de leur contenu. Je crois donc ne plus devoir revenir sur le but et la méthode de l'auteur.

Ces volumes-ci se rattachent intimement aux deux précédents; comme eux ils étudient les symboles que le judaisme partageait avec d'autres religions: le taureau, le lion, l'arbre, la Victoire et la couronne, les rosaces, les masques, la Gorgone, les Amours, l'oiseau et d'autres figures animales, les symboles astraux. Selon la thèse de l'auteur la plupart trouvent leur explication dans une mystique juive qui utilise les symboles érotiques pour illustrer l'amour divin, et les symboles de fertilité et de fécondité comme gages de la vie future. Ceci nous vaut une accumulation de documents comparatifs, car la thèse manquant en général de fondement dans les textes juifs, l'auteur ne peut la démontrer que de biais.

Le résultat varie selon les cas. On peut admettre avec l'auteur que l'arbre de vie du paganisme se transforme dans les milieux juifs en arbre de vie du Paradis terrestre et se trouve de la sorte naturalisé (vii, p. 126-127, 134), que la couronne et la Victoire soient à la fois pour les paiens et pour les Juifs l'image du triomphe de la vie future (vii, p. 147, 163), il se peut même que le taureau devienne le symbole du Messie (vii, p. 24-28), mais voir dans la conque le symbole de la maternité de Dieu (viii, p. 105) est une interprétation pour le moins étrange.

En réalité la méthode comparative, qui affirme son objectivité, son positivisme, est au départ aussi subjective qu'une autre, car l'hypothèse de travail va déterminer le choix des matériaux réunis, et donc la conclusion finale. On trouve un curieux exemple d'une telle déviation dans un des volumes recensés ici. Le plafond et le lambris de la synagogue, construite en 244 à Doura-Europos, sur l'Euphrate, portent une série de têtes humaines; l'auteur y voit des masques, étudie de façon approfondie le masque dans l'iconographie gréco-romaine, et interprête leur présence dans l'art juif comme un symbole de l'union mystique avec la divinité (viii, p. 202-223). Il lui a échappé qu'il ne s'agit pas à Doura de masques de théâtre, mais de faces humaines sans cou, thème iconographique courant dans l'art parthe, fort bien étudié jadis par M. Rostovtzeff, et précisé depuis par R. Ghirshman qui l'a rattaché à une longue tradition orientale. De cette aspect de la question, nulle trace dans la documentation de Goodenough qui, lancé sur une fausse piste, n'a pu réunir les documents qui peut-être auraient éclairé le problème qui l'intriguait.

Il reste, même dans ce cas, une masse impressionante de matériaux que l'on examinera toujours avec le plus grand profit. Quel que soit l'attitude de la critique vis-à-vis des conclusions de l'auteur, il nous a fourni une somme dont on ne peut se passer.

G. Goossens

S. J. DE LAET, J. A. E. NENQUIN et P. SPITAELS, *Contributions à l'étude de la civilisation des Champs d'urnes en Flandre*, in: *Dissertationes Archaeologicae Gandenses*, d. iv, Brugge, De Tempel, 1958; 170 blz., 6 pl.

Een van de vele onderwerpen die op een grondig onderzoek wachten is dat betreffende de urnevelden. Niettegenstaande de algemene gegevens van het probleem in grote trekken gekend zijn, is slechts een klein gedeelte van het materiaal bestudeerd. Dat het noodzakelijk is er de nodige aandacht aan te besteden, bewijst bovenvermelde studie gewijd aan de urnevelden in Vlaanderen.

In de inleiding herinneren de schrijvers aan de stand van het onderzoek. In de Late-Bronstijd, omstreeks het midden van de 8° eeuw, verschijnen de Urneveldelieden in onze gewesten. Het gebied ten zuiden van de grote rivieren behoort tot de beneden-rijnse urneveldengroep. Binnen deze ruimte zijn verschillende locale groepen te onderscheiden, al naargelang de grafritus en de bouw der graven. In Nederlands Limburg en Noord-Brabant zijn het kleine grafheuvels met een kringgrep omgeven; in Belgisch Limburg en Antwerpen (De Kempen) grafheuvels zonder greppel, in Henegouwen en Brabant vlakke graven. Het is bij deze laatste groep dat de urnevelden in Vlaanderen aansluiten, alhoewel ook hier bijzondere kenmerken aan te stippen vallen.

In de provincie Oost-Vlaanderen zijn een tiental necropolen bekend, hetzij ze het voorwerp uitmaakten van recente opgravingen, hetzij ze reeds vroeger waren aangetroffen. Daarenboven zijn ook nog op enkele andere plaatsen overblijfselen te vermelden die vermoedelijk op vernielde urnevelden wijzen. Het grafveld van Aalter-Oostergem, tot nog toe meest westelijke van de ganse groep, werd ontdekt in 1952. De graven – een dertigtal – liggen onregelmatig verspreid en vervallen in twee groepen, van elkaar gescheiden door een ledige tussenstrook van 30 m. Meestal waren de verbrande beenderen in een urne bijgezet, soms lagen ze er gedeeltelijk naast. Het gebeurde ook dat de beenderen zonder zichtbare beschutting in de kuil waren neergelegd; in bepaalde gevallen hoort hier dan een klein potje bij. Naar de ceramiek te oordelen, dateren de oudste graven uit de Late-Bronstijd (Hallstatt A/B) (750-650), terwijl de jongste tot de faze Hallstadt C/D behoren (650-450), en vermoedelijk wel uit het begin van deze faze.

Een tweede urneveld dat in 1955 methodisch kon onderzocht worden – althans gedeeltelijk – is dat van Temse-Velle. Voordien moeten zowat vijftien graven vernield geweest zijn; sedertdien werden er nog veertien blootgelegd. Ze vertonen dezelfde kenmerken als deze van Aalter. In de laat La Tène-periode en in de Romeinse tijd was het terrein reeds in akkerland herschapen, getuige de ploegsporen welke zich op het oud niveau duidelijk aftekenden. Het anthropologisch onderzoek van deze twee necropolen wees uit, dat de grote meerderheid der overledenen geen dertig jaar oud waren. Elk graf bevatte het stoffelijk overschot van één persoon; alleen graf 17 van Aalter wees op de resten van een vrouw en van een boorling.

Op 1300 m. van dit urneveld lag er een ander, dat van Temse-Veldmolenwijk. Men schat het aantal graven op een honderdtal. De oudste vondsten dagtekenen er van omstreeks 1885; recente opgravingen hebben er niet plaatsgehad. Ook hier loopt de chronologie van het einde van de Bronstijd tot het begin van de IJzertijd. Alleen schijnt de vroegste faze er beter vertegenwoordigd dan te Aalter en in het nabije Temse-Velle. Meer noordelijk in het Waasland, te St.-Gillis, zijn drie urnevelden gelocaliseerd. Het meest uitgestrekte – ten minste 200 graven – lag aan de Ripstraat. Van een ander grafveld, bij de Loeverstraat, worden slechts een twintigtal graven vermeld, terwijl een derde, op de Kluizenhof, slechts door de vondst van twee of drie urnen is bekend. Al deze ontdekkingen dateren uit de vorige eeuw. Het urneveld van de Ripstraat zou van de Late-Bronstijd tot het begin van de La Tène-periode in gebruik zijn geweest.

Onder de overige overblijfselen van de Urneveldecultuur in Vlaanderen dienen nog vermeld: Sertkamp, 4 graven; Wetteren en Hofstade, verschillende graven; Massemen, waar het onderzoek nog aan de gang is; Velzeke, één urne; St.-Niklaas, vernield urneveld; Waasmunster en Destelbergen, vage gegevens.

Tot daar de inventaris van het materiaal. De auteurs hebben al de voorwerpen die nog bewaard gebleven zijn in tekening, en gedeeltelijk ook in foto, afgebeeld; een nauwkeurige beschrijving van elk stuk is gegeven. De vindplaatsen zijn in kaart gebracht en, mogelijk, is ook het plan van het urneveld opgenomen. Aldus is een stevige basis voorhanden om de besluiten te trekken.

Uit de verspreidingskaart blijkt dat de urnevelden ook ten westen van de Schelde voorkomen. De grafbouw is dezelfde als in Brabant en Haspengouw: het gaat hier om de zgn. vlakke graven, t.t.z. een eenvoudige kuil, nauwelijks op de vereiste diepte, onder het oorspronkelijk oppervlak gedolven. De verbrande beenderen zijn meestal in een urne verzameld; daarnaast komen ook geregeld onbeschutte crematieresten voor, hetzij los verspreid tussen de as van de brandstapel, hetzij in een compacte blok samengedrukt. Aan grafgiften is niet veel voorhanden. In de lijkurne zit soms een bijpotje, uitzonderlijk twee; elders is het slechts een scherf. Ook op de losse onbeschutte crematieresten is soms een kleine beker of tas geplaatst. Uitzonderlijk treft men een metalen of benen voorwerp aan, terwijl ook stukjes van dierenbeenderen wel eens voorkomen, die dan in verband kunnen gebracht worden met een grafoffer of een dodenmaaltijd.

De ceramiek uit de oudste faze (Hallstatt A/B) is algemeen gekenmerkt door urnen met biconisch of afgerond middel en met hoge cylindervormige hals; vaak hoort hierbij een versieringsmotief onder de hals en op de schouder. Het lijkt wel een bijzonder kenmerk van deze Vlaamse groep, dat de basis dikwijls is afgezet en met vingertopafdrukken versierd. De afwezigheid van kerfsneeornamenten, van de zgn. Kalenderbergversiering en van Harpstedttypes is eveneens te onderlijnen. Onder de urnen uit het begin van de IJzertijd (Hallstatt C/D) komen meer en meer plaatselijke varianten voor. Vergelijkingsmateriaal uit andere gebieden van de benedenrijnse groep is zeldzaam. Urnen met eivormig profiel en deze met licht uitbuigende rand, die bv. veelvuldig voorkomen in de Kempen, zijn hier weinig vertegenwoordigd.

Chronologisch strekken de urnevelden in Vlaanderen zich uit van de late Bronstijd tot de vroege IJzertijd. Er zijn slechts enkele aanwijzingen voorhanden uit de La Tène-periode. De eindfaze van de Urneveldelieden in de La Tène-periode ligt nog grotendeels in het duister.

Dit zijn de besluiten waartoe de auteurs zijn gekomen. Omwille van de grondige studie van het bronnenmateriaal en de degelijke illustratie is aan dit werk een waardevolle plaats verzekerd.

H. Roosens

BRADFORD John, *Ancient Landscapes*, Studies in Field Archaeologie. G. Bell and sons, ltd; London, 1957; 297 blz., 25 fig. tekst, 75 pl. buiten tekst.

Indien verschillende bijdragen reeds het nut van luchtfoto's voor het archeologisch onderzoek hebben aangetoond, dan biedt geen enkel werk zulk veelzijdig en verrassend overzicht van de meest recente opsporingsmethodes als dit boek van Bradford. Het bevat een rijke verscheidenheid aan ontdekkingen die tijdens de laatste oorlog door de auteur werden gedaan en hier veropenbaard zijn in originele en meestal nog niet gepubliceerde luchtopnamen. Het arbeidsveld bestrijkt zowel in de tijd als in de ruimte een brede horizon, die West-Europa en de landen rond de Middelandse Zee omvat en vanaf het Neolithicum tot in de Middeleeuwen reikt.

In het eerste hoofdstuk, doel en praktijk van de luchtarcheologie, zegt de auteur dat luchtfoto's niet bedoeld zijn om opgravingen te vervangen; ze bieden evenwel tot nog toe ongekende mogelijkheden om de objecten op te sporen. Nochtans zullen luchtfoto's niet overal resultaten opleveren; het succes hangt af van de bodemgesteldheid, van het klimaat, van de moderne landbouwmethodes, enz. Ook dient het gunstig seizoen voor opnamen te worden uitgekozen, evenals de belichting op het uur van de dag. Graangewassen zijn een dankbaar object om overblijfselen in de bodem te achterhalen: ze kennen een extragroei ofwel verdorren ze. Hetzelfde geldt ook voor grasland. De plans van verschillende Romeinse

steden in Groot-Brittanië konden op die manier worden vastgelegd. terwijl ook de Romeinse wegen zich in grasland duidelijk aftekenen. Naast de merktekens die de veldgewassen veroorzaken zijn er ook de kleurcontrasten die de bodemoppervlakte biedt wanneer de grond vers is omgeploegd of licht begroeid. Aldus werden Romeins-Britse landbouwgronden over een grote oppervlakte ontdekt. Wanneer er nog overblijfselen aan de oppervlakte uitsteken kan ook het schaduwprocedé worden toegepast, bij voorkeur bij laag licht 's morgens of 's avonds. Niet alleen op vaste bodem, maar ook in het water kan de luchtfoto doeltreffend zijn. Zo werden oude havencomplexen ontdekt te Carthago of in andere kuststeden aan de Middelandse Zee. Ten behoeve van de practici licht de auteur ook uitvoerig de methode toe voor de verschillende soorten opnamen met alle technische bijzonderheden.

De volgende hoofdstukken zijn telkens aan een bijzonder onderwerp gewijd. Hoofdstuk II tovert ons de ontdekking voor ogen van een Neolithisch landschap in Zuid-Oost Italië. In een uitgestrekt gebied van 60 op 30 mijlen, gelegen in de Foggia vlakte in de provincie Apulië, heeft de auteur meer dan 200 nederzettingen uit het Jong-Steentijdperk geïdentificeerd. Al die nederzettingen – in werkelijkheid kleine en grotere dorpen – vertonen hetzelfde aspect: ze liggen meestal in vlak terrein en zijn omgeven door 1 tot 8 grachten, in de rots uitgehouwen. De luchtfoto's laten in bepaalde gevallen zelfs zeer duidelijk de toegang zien die in de gracht is uitgespaard om de agglomeratie te bereiken. Binnen de nederzetting zelf zijn ook nog verschillende grachten of omheiningen te ontwaren, die rond of halfrond zijn van vorm. Proefgravingen werden hier en daar ondernomen om de juistheid van het luchtbeeld te testen; ze brachten in alle opzichten bevestiging van de vroegere waarnemingen en lieten toe al deze plaatsen zonder twijfel in het Neolithicum te situeren. Hier heeft de luchtfotografie een van de meest schitterende ontdekkingen op haar actief en dit in een gebied dat archeologisch nagenoeg blank was.

Al even verrassend is het resultaat geweest in Etrurië, zoals uiteengezet in Hoofdstuk III: meer dan 2000 genivelleerde tumuli, behorend tot uitgestrekte Etruskische necropolen, evenals het oud wegennet werden er in beeld gebracht. Het was wel bekend dat zich aldaar talrijke graven bevonden, doch de grote moeilijkheid bestond er in ze nauwkeurig te localiseren en ze in plan te brengen. Aan de oppervlakte waren die tumuli, op weinig uitzonderingen na, niet meer te bespeuren; de meeste waren in de loop der tijden afgevoerd en vele zelfs vernield en geplunderd. Dank zij een ideale bodemgesteldheid konden van uit de lucht onverhoopte resultaten worden bereikt. Vier grafvelden uit Zuid-Etrurië zijn op die manier in plan gebracht. In de buurt van Cerveteri – het oude Caere – bevinden zich twee uitgestrekte necropolen. De meest bekende is Banditaccia, waar sedert de 8e eeuw v.C. tot in de 2e of 3e eeuw n.C. werd begraven. Meer dan 400 afgevlakte tumuli konden geïdentificeerd worden. Het andere grafveld, dat van Abetone, bleek nog heel wat uitgestrekter te zijn, alhoewel minder bekend: hier werden 600 verdwenen grafheuvels opgespoord. Op de begraafplaats van Monterozzi, bij Tarquinea, ontdekte men er zo maar 800, alhoewel schatdelvers er grote verwoestingen hadden aangericht. Op een andere plaats nog, Colle Pontano, trof men een kleinere begraafplaats aan met ongeveer 50 genivelleerde tumuli. Het is in deze grafvelden dat men de jongste tijd ondergrondse fotografische opnamen gemaakt heeft: te Monte Abetone fotografeerde men in 12 dagen 40 grafkamers.

Heel wat nieuwe gegevens heeft de auteur ook bijgebracht in Hoofdstuk IV, dat gewijd is aan de Romeinse *centuriatio*. Op dit gebied is de luchtfotografie weerom een probaat, zoniet het enig middel gebleken om uitgestrekte terreinen te overschouwen. De *centuriatio* is een systeem van grondverkaveling, door de administratie doorgevoerd, met het oog op een rationele landbouwexploitatie. Oorspronkelijk werd dit systeem vooral toegepast in de gebieden rond de Middelandse Zee. Andere streken, b.v. Engeland, behielden in de Romeinse tijd hun traditionele vorm van landbouwuitbating, die teruggaat op de IJzertijd of zelfs nog vroeger.

Bij de stichting van een nieuwe stad, in principe begiftigd met het statuut van kolonie, werd het omliggende gebied, de *agger centuriatus*, in een aantal geometrische percelen ingedeeld. De oppervlakte moest ruim genoeg zijn om in de behoeften van de nieuw geplante bevolking te voorzien. De opmeting gebeurde van uit een vast punt, dat in de stad zelf lag of in de onmiddellijke nabijheid, en van waar een systeem van coordinaten werd uitgezet; de *decumanus* was in beginsel oost-west gericht, de *cardo* noord-zuid. De meest voorkomende perceeleenheid was het vierkant van 20 *actus*, of *centuria quadrata*, met 710 m. zijde, wat gelijk stond met een oppervlakte van 200 *jugera*. Onder gunstige omstandigheden tekenen deze *centuriae* zich op de luchtfoto af ; ze waren immers begrensd door wegen, grachten, wallen, bomenrijen enz., die soms in de bodem sporen hebben nagelaten. Meermaals werd vastgesteld dat de *centuria* nog onderverdeeld was in vier nagenoeg gelijke stroken, parallel met de richting van de *decumani*.

Een eerste gebied dat van uit de lucht werd onderzocht is Noord-Italië. In de Po-vlakte, van Turijn tot Triëst, over een afstand van 300 mijlen, is de *centuriatio* herkenbaar. Bij de voornaamste stichtingen langs de Adriatische kust heeft de auteur het systeem nader toegelicht. De inrichting van de *centuriatio* van Cesena dateert waarschijnlijk uit de IIe eeuw v.C. Op te merken valt dat de orientering van de percelen niet aansluit bij de richting van de *Via Aemilia*. Hogerop ligt de *agger centuriatus* van Patavium, van Altinum en van Tarvisium. Verder nog deze van Tricesimo en van de uitgestrekte veteranen kolonie Aquilea, gesticht in 181 v.C., waarvan de *centuriae*, met een *actus* van 12 × 12, thans onduidelijk zijn afgelijnd. Op het schiereiland Istrië werd de streek rond Pola geprospecteerd, alsook verschillende gebieden langs de Dalmatische kust, waaronder de belangrijkste kolonie en havenstad Salona. In Noord-Afrika is de *centuriatio* duidelijker waarneembaar dan in de meeste andere gebieden van het Romeinse rijk. Zo konden in Tunesië uiterst belangrijke opnamen worden gemaakt, die niet alleen uitgestrekte blokken van verschillende *centuriatio's* in beeld brachten, maar ook binnen bepaalde *centuriae* de sporen van oude plantages van druivelaars, olijf- en vijgebomen deden uitkomen. Eén *centuria* kon tot 2000 olijfbomen tellen. Merkwaardig, voor ons in het bijzonder, zijn de resultaten welke de auteur in Zuid-Frankrijk heeft bekomen. Daar heeft hij voor het eerst de *centuriatio* in de streek van Valence ontdekt. Van deze kolonie, gesticht na Caesar's veldtochten in Gallië, werden een honderdtal *centuriae* gelocaliseerd, doch er moeten er oorspronkelijk wel meer geweest zijn. Ook in de buurt van Orange moeten nog sporen te ontdekken zijn.

Het laatste hoofdstuk handelt dan over klassieke en middeleeuwse stadsplannen. Citeren we slechts enkele namen: Paestum, Cosa met de haven aan de Tyrrheense Zee, Carthago, de havenstad Ostia, Verona met de Adigo-stroom, Piacensa en Pavia, het Gallisch oppidum Gergovia, Carcassone, verschillende Italiaanse middeleeuwse localiteiten, de Noord-Italiaanse moderne vesting Palmanova, de middeleeuwse versterkte havenstad Ragusa op de Dalmatische kust en tenslotte de oude Griekse eilandsteden Delos en Rhodes.

H. Roosens

Forschungen für Kunstgeschichte und Christlichen Archaeologie, III. Karolingische und Ottonische Kunst- Werden- Wesen- Werkung. Wiesbaden, Editions Frans Steiner, 1957, in 8°, 443 pp., et 186 ill.

L'art carolingien et sa prolongation immédiate, qualifiée d'ottonienne pour l'Allemagne et de pré-romane pour les autres régions, n'ont pas encore été étudiés dans la mesure de l'intérêt capital qu'ils présentent. Peu d'époques ont réalisé un effort civilisateur tel que celui du règne de Charlemagne. L'art chrétien primitif n'avait été qu'une phase tardive du classicisme gréco-romain en voie d'épuisement. Les véritables innovations y sont excep-

tionnelles. Après les grandes invasions, des tendances nouvelles se font jour, mais les réussites sont cantonnées dans quelques domaines, dont les métiers du métal constituent le principal. L'époque mérovingienne redécouvre l'architecture, mais l'art occidental ne prend son orientation définitive qu'avec le règne de Charlemagne. On a parlé à bon escient d'une Renaissance carolingienne. On voit vraiment alors revivre des préoccupations longtemps oubliées. Pendant sept siècles la culture suivra une orientation inchangée. Les styles pré-roman, roman, gothique se succéderont d'une façon insensible, en procédant les uns des autres. De la sorte, l'art carolingien et ottonien est la source de toute l'évolution des styles du Moyen Age et même de la Renaissance.

Ainsi tous les apports à l'étude de cette époque sont accueillis avec joie, mais le présent ouvrage le sera particulièrement. Il ne s'agit pas d'un exposé systématique, mais d'un recueil de mémoires présentés à un congrès tenu en 1954, et placé sous les auspices de l'Université Jean Gutenberg à Mayence.

Une première section comporte des études orientées vers l'histoire, mais en tant qu'exposé de l'évolution d'une civilisation de la sorte il s'agit d'un prologue fort utile. M. H. Aubin aborde un sujet plein d'intérêt pour nous: les fondements historiques de la culture du haut Moyen Age entre la Meuse et le Hartz. M. P.E. Schramm retrace la physionomie de Charlemagne en fonction de la conception de l'Etat et cette conception a déterminé partiellement l'orientation nouvelle de l'art. M. F. Dölger envisage les relations entre les empereurs du nom d'Otton et Byzance, problème fondamental parce qu'ainsi la porte de l'Occident a été ouverte aux influences de l'art byzantin. R. Drogereit étudie l'unité de la culture de la zone Werden-Essen sous Charlemagne et ses successeurs. L'étude de M. B. de Montesquiou-Fezensac est rangée dans cette première catégorie, pour une raison qui nous échappe. Elle traite d'un souvenir qui nous intéresse directement: l'arc d'Eginhard érigé à Maestricht.

Ceci constitue tout au plus une énumération des sujets traités et pour la suite nous devrons être encore plus bref, tant l'ouvrage abonde en informations précieuses.

L'architecture à elle seule occupe un nombre de pages double du prologue, rédigé par les historiens. Cette section nous donne une idée exacte de l'aire de la culture carolingienne: Allemagne, Pays-Bas, France, Italie, pays qui seront, espérons-le, de plus en plus étroitement associés au grand profit de l'humanité.

Une autre section, encore plus développée, est consacrée à la sculpture et aux arts décoratifs. On nous excusera de l'avoir lue en fonction de l'orfèvrerie mosane qui doit beaucoup à la Renaissance carolingienne. L'étude de M. Grabar, sur un encensoir de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, constitue un apport à l'étude d'une éventuelle influence orientale. Deux études sur l'ambon d'Aix-la-Chapelle (E. Doberer et H. Fillitz) sont de nature à nous intéresser particulièrement.

L'ouvrage se clôt par des études sur l'enluminure. Notre collègue M. Boutemy y traite du scriptorium de Saint-Bertin. Comme nous connaissons le sens de ses recherches, nous n'avons pas à résumer son exposé.

Jean Squilbeck

S. J. DE LAET, *The Low Countries* in *Ancient Peoples and Places* (General editor Dr. Glyn Daniel). London, Thames and Hudson, 1958; 63 pl., 32 fig., 1 tabel, 1 kaart.

Het is de eerste maal dat we een werk mogen begroeten waarin de voorgeschiedenis van België en Nederland vanaf het Paleolithicum tot aan de Romeinse overheersing als een samenhangend geheel wordt behandeld. Indien in Noord en Zuid verschillende waardevolle werken bestaan over hetzelfde onderwerp, dan heeft tot nog toe geen enkel auteur een synthese gebracht voor gans dit gebied in al de perioden.

In zijn inleiding wijst Prof. De Laet er op, dat de Lage Landen als het ware een smeltkroes zijn waarin de kulturen uit West- en Noord-Europa zich toen reeds vermengden. Zowel gemeenschappelijke kenmerken als uiteenlopende elementen, zijn in de voorbije beschavingen van beide landen aan te wijzen en hebben wellicht een zekere invloed uitgeoefend op het historisch verloop.

De eerste twee hoofdstukken van de *The Low Countries* handelen over het Paleolithicum. De oudste overblijfselen zijn uit België bekend, meer bepaald uit de vallei van de Hene, waar artefakten uit het Clactonien, het Archeuléen en het Levalloiso-Mousterien werden aangetroffen. Deze laatste kultuur is ook vertegenwoordigd in Nederlands Limburg en Noord-Brabant door enkele oppervlaktevondsten. Het Mousterien van het Midden-Paleolithicum vindt men in België zowel in alluviale vlakten als in grotten. In die periode zijn ook de eerste menselijke fossielen te situeren behorend tot het Neanderthal-ras waarvan resten o.a. te Spy zijn gevonden. Het Jong-Paleolithicum, samenvallend met het strenge klimaat van de laatste IJstijd, ziet de opkomst van de Homo Sapiens. De Aurignac- en de Magdalenienkultuur, met de eerste kunstuitingen, werden vereenzelvigd in de grotten van Namen en Luik, terwijl in Nederland het Hamburgiaan verbreid is. Deze laatste kultuur wordt thans tussen 14.000 en 10.000 gesitueerd.

Het Mesolithicum (Hoofdstuk III - 10.000-4.000) is reeds meer gevarieerd, zowel onder opzicht van klimaatschommelingen als onder oogpunt van beschavingsvormen. Tijdens de Alleødperiode ontstaat de Tjongerkultuur zowel in Nederland als in Noord-België, bv. te Zonhoven, waar de eerste microlithen verschijnen. In het Jong-Dryas ontwikkelen zich de Ahrentsburgkultuur en het Epimagdalenien, dat alleen in Zuid-België vertegenwoordigd is. Deze drie kulturen worden tot het Mesolithicum I gerekend. Over de preboreale faze evolueert het klimaat dan naar het Boreaal, waarin het Mesolithicum II zich ontwikkelt, enerzijds in een Maglemosienkultuur, in wouden en moerasgebieden, anderzijds in het Tardenoisien, dat tot uiting komt op droge gronden en hoogvlakten. Er is nu overvloed aan microlithen terwijl het kwartsiet van Wommersom overal in trek is. Tot het Mesolithicum III wordt dan het Laat-Tardenoisien gerekend, dat zich gedurende gans de volgende periode handhaaft in zandachtige gebieden.

Het Neolithicum (Hoofdstuk IV-VI - 4.000-1.600) biedt eveneens een rijke verscheidenheid aan kultuuropvolgingen. Nu ontstaan de vroege landbouwagglomeraties van de Bandceramiek, die slechts een klein gebied van de Lage Landen beslaan, nl. Nederlands Limburg en Haspengouw. Elders is de mens uit het beginnende Neolithicum nog in een mesolitisch stadium en voorziet hij in zijn levensbehoeften door jacht, visvangst en het zoeken van vruchten. Landbouw en veeteelt zetten zich maar algemeen door 1.000 jaar later met de Michelsbergkultuur, die over heel België is verspreid. Het meest befaamde centrum is het mijngebied van Spiennes, terwijl ook te Rijkholt-Sint-Geertruid op grote schaal silex ontgonnen werd. Vuursteenmateriaal is evenwel niet meer het voornaamste criterium ter identificatie van de beschavingsvormen, wel het aarden vaatwerk, dat overvloedig voorkomt. In Nederland loopt de Trechterbekerkultuur cronologisch nagenoeg gelijk met de Belgische Michelsberg. De Hunebedden zijn karakteristiek voor het noorden van Nederland, terwijl in het zuiden vlakke graven de regel zijn. Naast deze drie hoofdkulturen treft men in het Neolithicum op vele plaatsen nog hybride beschavingen aan. Naast het reeds genoemde Tardenoisien op de zandgronden, zijn o.a. nog te vermelden het Campignien, de paaldorpen in de valleien van Schelde en Leie en de Maasneolithiekers op de promontoria. Tijdens het Laat-Neolithicum, dat in feite een overgang vormt naar de Bronstijd, bloeit in het noorden de Bekerkultuur, gevormd uit twee elementen: de Touw- en de Klokbeker. Naast vlakke graven verschijnen nu de grafheuvels. In het zuiden van België doet de S.O.M.-kultuur haar intrede; de schaarse dolmens en enkele menhirs zijn er de meest spectaculaire uitingen van.

De lange periode van het in hoofdzaak neolithische Atlanticum evolueert thans naar een subboreaal klimaat met koude en droge winters en warme en droge zomers. In dit milieu zal zich de Bronstijd ontwikkelen (1600-600 - Hoofdstuk VII). Aan de hand van de verschillende soorten wapens en sieraden kan men de chronologie duidelijk volgen. Maar deze voorwerpen zijn niet zo talrijk, zodat ten slotte de begrafenisritus en het aarden vaatwerk bredere criteria opleveren. Er vallen zowel vlakke graven als grafheuvels aan te stippen. Deze laatste zijn een voortzetting van de laat-neolithische vormen, maar hun structuur biedt meer verscheidenheid, terwijl de lijkverbranding geleidelijk de lijkbegraving zal verdringen. Onder Engelse invloed verschijnen in de Midden-Bronstijd de ringwalheuvels en de Hilversumurnen, waaruit zich dan in de Late-Bronstijd het Drakensteintype ontwikkelt. Op het einde van deze periode treden de Urneveldelieden op het toneel. Hun kultuur, die een vreedzaam karakter vertoont, biedt verschillende regionale kenmerken. Ten noorden van de grote rivieren kan men ze in verband brengen met de Germanen, ten zuiden met de Kelten.

In de Hallstattperiode (Hoofdstuk VIII) handhaven de urnevelden zich over grote gebieden van de Lage Landen. In Namen, Henegouwen en Brabant is evenwel een krijgerkultuur onder grafheuvels aan te wijzen, als exponent van een Keltische heersersklasse die er de urneveldelieden heeft onderworpen. Ten oosten van de Samber en Maas, waar de Bronstijdtraditie van de stenen grafheuvels of « marchets » voortgezet wordt, ontstaat nu een belangrijke ijzerindustrie die een eeuwenlange ontwikkeling tegemoet gaat.

Op het einde van de prehistorische tijden (van af ca. 450 - Hoofdstuk IX) blijft het gebied te noorden van de Rijn in de armoedige Hallstatttraditie voortleven; in het kustgebied van Friesland en Groningen worden evenwel van af ca. 300 de terpen aangelegd. Ook het zuiden van Nederland en het noorden van België blijft onder Hallstattinvloed met hier en daar een doorgedrongen element van het La-Tène-beschaving. Deze komt dan duidelijk tot uiting in Henegouwen, o.a. in de emailversiering en de wagengraven, evenals in de « marchets » van de Famenne met hun lijkbegraving. In de Ardennen zijn het aarden grafheuvels, maar deze zijn eerder verwant met de Eifel- en Hunsrückkultuur. Daar worden dan ook de oppida als versterkte vestingen ingericht. De invallen van Keltische stammen, door de opdringende Germanen over de Rijn naar Noord-Gallië gedreven, geven dan aan onze gewesten het bevolkingsuitzicht, dat bij de Romeinse verovering werd vastgesteld.

Tot zover een bondige samenvatting van *The Low Countries*. Veel belangwekkende aspecten hebben we onvermeld gelaten, als daar zijn de verschillende gebouwtypen van af het Mesolithicum, de beschrijving van de voornaamste vindplaatsen, de sporen van primitieve landbouw, enz. Wij hebben vooral de aandacht willen vestigen op de algemene evolutie die de mens sedert het Paleolithicum in de Lage Landen heeft doorgemaakt, omdat die hoofdtrekken zo raak in het werk van Prof. De Laet zijn aangegeven. Daarin ligt dan ook de voornaamste verdienste van dit boek, dat als volledig geslaagd mag beschouwd worden.

H. Roosens

BRUHN HOFFMEYER, *Ada*, *Middelalderens Tveaeggede Svaerd*, with English Summary. Copenhague, Tojhusmuseet 1954, in 8°, 2 vol., 207+96 pp. et LXII planches.

Les pays scandinaves occupent dans le monde scientifique une place qui fait honneur à tous les petits pays. En effet, on peut en conclure que l'apport des peuples à la civilisation n'est pas nécessairement en proportion de leur importance numérique. Dans le domaine de l'archéologie, ils excellent autant que dans celui des sciences exactes. Le présent ouvrage en constitue une preuve de plus.

L'épée n'a jamais été la plus redoutable des armes, mais elle obtenait une espèce de droit de préséance sur les autres à titre de symbole de la puissance, de l'autorité et du courage. Les Romains parlaient déjà du *jus gladii*. Aux temps chrétiens, ce caractère d'arme noble

s'est encore accentué. Étant pour la plupart citoyens romains, les martyrs furent le plus souvent décapités, et l'épée, devenue leur attribut iconographique, acquit ainsi, à notre avis, de nouveaux titres de noblesse, tout en restant le symbole du pouvoir judiciaire, respecté jusque dans ses pires errements. Nous lisons dans les travaux du P. Delehaye que dans les légendes, les chrétiens vainqueurs des supplices les plus redoutables se résignaient à périr par le glaive, parce que ce fer symbolisait le pouvoir établi, et que toute autorité est établie par Dieu.

Si paradoxal que cela puisse paraître nous ne disposions pas encore d'une étude d'ensemble sur les épées médiévales. En effet, le problème est extrêmement complexe. Aucun des éléments constitutifs de l'arme ne permet à lui-seul de retracer une évolution continue. Ainsi les quillons sont alternativement courts ou longs, sans raison apparente. Les divers types de pommeaux disparaissent et réapparaissent souvent en raison d'un caprice individuel ou par suite d'une mode régionale. Les connaisseurs d'une compétence incontestable voudraient identifier l'histoire de l'épée à celle de la forge des lames. Ils ont tort parce que la technique du forgeron n'a jamais suivi une évolution régulière. Il s'est produit des hauts et des bas. De même, les ateliers ayant été innombrables, certains excellaient tandis que d'autres ne sortaient pas de la médiocrité.

De la sorte, le problème n'est pas unique et Mme Bruhn Hoffmeyer a recouru à la seule solution acceptable: établir des catégories, d'ailleurs fort judicieusement choisies et tenter le classement chronologique à l'intérieur de celles-ci.

Pour ne pas être exclusivement laudatif et prouver notre impartialité, nous signalerons que l'auteur n'a pas fait une place bien grande aux pièces des musées belges et en particulier à celles du Musée royal d'Armes et d'Armures. Cet ancien arsenal des ducs de Brabant possède notamment une épée carolingienne fort appréciée, et une riche série d'autres plus récentes. A titre de correctif, nous dirons que beaucoup de ces pièces sont entrées dans la collection après la publication du dernier catalogue, dont on souhaite une nouvelle édition. Si Mme Bruhn Hoffmeyer n'avait pas initialement l'intention de publier un *corpus* des épées médiévales, elle a approché de fort près cet objectif. De la sorte, si le fait de constater certaines ommissions ou lacunes devait être interprété comme un grief, il deviendrait un hommage à l'érudition de l'auteur, dont on estime pouvoir exiger non pas une information très abondante, mais une information absolument complête.

Jean Squilbeck

BLAIR, Claude, *European Armour*. Londres, B.I. Batsford Ltd, 1957, in 8°, 248 pp, 300 ill.

Les armes et les armures anciennes suscitent de l'intérêt depuis environ cent cinquante ans. Il s'agit donc de la plus ancienne branche de l'archéologie. Cependant, à partir de 1880 environ, il s'est produit une désaffection progressive. De la sorte, l'avance initiale semble apparemment perdue, bien que le point de progression des sciences puisse difficilement faire l'objet d'une comparaison. Actuellement, nos connaissances en ce domaine s'enrichissent exclusivement en raison des efforts d'un quarteron de chercheurs hautement qualifiés. Par contre, les amateurs sont pléiade, mais il manque de bons livres pour les informer. M. Claude Blair a voulu combler cette lacune. Nous ne pensons pas pouvoir lui attribuer un véritable but de vulgarisation. Son ouvrage est trop scientifique pour constituer un manuel de première initiation. Il s'agit, selon l'auteur d'un *text book*. Cette formule ne demande aucune traduction, mais par contre, s'explique moins aisément. L'ouvrage se substitue aux manuels de A. Demmin et de W. Boeheim, mais sans en envisager toute la matière. Rien ne dit d'ailleurs que l'auteur ne poursuivra pas son effort en traitant plus tard des armes offensives et s'il préfèrait ne pas disperser ses effkrts, l'Angleterre ne manque pas de compétences pour rédiger une collection d'ouvrages dont l'ensemble constituerait une encyclopédie des armes et des armures.

Comme il le dit lui-même, l'auteur a tenté de condenser en un volume la matière d'un traité de plusieurs milliers de pages. Dans ce compte rendu, il ne peut être question de résumer

un exposé déjà réduit, si l'on peut dire, à la limite de la compressibilité et où chaque phrase énonce une théorie susceptible d'une longue démonstration. De plus, l'auteur a dû réduire au strict minimum les références bibliographiques. Il ne lui aurait coûté aucun effort de les ajouter, parce qu'il dispose d'une information personnelle étonnante, mais l'éditeur ne prévoyant pas un tel succès pour cet ouvrage en a vraisemblablement limité le nombre de pages. Notre jugement doit donc porter sur l'ensemble de l'ouvrage. A ce point de vue, nous devons constater que M. Blair tout en étant encore au début d'une carrière qui s'annonce extrêmement brillante, possède une érudition d'archéologue chevronné. Sans vouloir en rien diminuer le mérite de notre jeune et très distingué collègue, nous attribuons une partie de son succès au milieu dans lequel il a fait ses débuts. Il a appartenu au personnel scientifique de la Tour de Londres, qui a été illustré jadis par ffoulkes et Laking et l'est actuellement par sir James Mann. Il a succédé au Victoria and Albert Museum à M. J.F. Hayward appelé à d'autres fonctions. Ce milieu exceptionnel a établi en plusieurs générations des méthodes supérieures aux nôtres. L'élite intellectuelle de l'Angleterre vise à étendre sans cesse sa culture, de façon qu'un sujet est toujours abordé avec pleine connaissance des problèmes connexes. Dans des milieux timorés, la spécialisation semble tendre a une forme négative, consistant à négliger délibérement ce qui sont d'un domaine strictement délimité.

Le mérite personnel de l'auteur consiste à avoir porté à un très haut point les qualités de son milieu: érudition très large, attention pénétrante et jugement sûr.

L'écueil d'un ouvrage aussi condensé, réside dans l'obligation pour l'auteur de prendre position dans une foule de problèmes non encore complètement élucidés. Quand on dispose d'un nombre suffisant de pages, on peut exposer les diverses théories, M. Blair a exercé ainsi involontairement d'une autorité, disons dogmatique, mais en règle général ses jugements seront acceptés. Pour notre part, nous regrettons qu'il n'ait pas examiné le problème d'une ordonnance brugeoise de 1296, imposant aux citoyens aisés le port d'une armure de plates quand ils servaient dans les milices communales. A notre avis il s'agit du « coat of plates », dont l'auteur fixe l'origine au XIV[e] siècle.

Jean Squilbeck

GUTH-DREYFUS, *Kathia*, *Transluzides Email in der ersten Hälfte des 14. Jahrts. am Ober -Mittel und Niederrhein.* Basler Studien zur Kunstgeschichte, t. IX, Bâle, Birkhauser, 1954, in 8°, 131 pp., 16 pl.

Nos lecteurs connaissent, au moins par les comptes rendus publiés dans cette revue, cette collection de travaux, dont la plupart sont des dissertations doctorales. On peut juger différemment les publications de ce genre. Les jeunes docteurs n'ont encore qu'une expérience limitée. Leur formation n'est pas encore parachevée. Par contre, quelle garantie ne constitue pas le contrôle du maître de thèse et les critiques des membres du jury. Dans la suite, les récipiendiaires acquièrent plus de maturité, et plus de personnalité, mais la discipline ne les soutiendra plus. Combien rares sont les archéologues qui ont l'humilité et la prudence de soumettre avant publication leurs travaux aux critiques de leurs collègues.

Dans le cas présent, l'auteur avait fait un choix heureux en établissant son sujet. La technique de l'émail translucide était connue bien avant le XIV[e] siècle, mais elle s'harmonise particulièrement avec le style cosmopolite. Comme il était impossible de prendre en considération toute l'Europe occidentale, l'auteur a limité ses investigations au bassin du Rhin depuis la Suisse jusqu'à la mer. Cette zone constitue une marche entre la civilisation française et la civilisation germanique. Une grande partie de notre pays a appartenu à cette région durant l'époque romane. Au XIV[e] siècle, il en subsistait peut-être quelque chose. De fait, l'auteur a étudié le reliquaire-tourelle de Tongres. A lui seul ce chapitre obligerait déjà les archéologues de notre pays à connaître cet ouvrage.

Jean Squilbeck

Lisbeth TOLLENAERE, *La Sculpture sur pierre de l'Ancien Diocèse de Liège à l'Epoque romane.* Publication extraordinaire de la Société d'Archéologie de Namur. J. Duculot, Gembloux 1957 - 365 pages, LXVII planches reproduisant de nombreuses figures.

Cet ouvrage comporte en guise d'introduction un exposé des buts poursuivis et de la méthode. La suite est consacrée au cadre et aux limites territoriales, puis aux décors, aux thèmes iconographiques.

On y trouve nombre d'aperçus sur les matériaux employés; un essai de chronologie; des recherches sur les caractères stylistiques des œuvres.

Plusieurs tables accompagnent cet ouvrage.

On regrettera cependant que l'importance des sculptures n'apparaisse pas mieux dans l'illustration, les plus belles se confondent avec les moins significatives.

En réalité, l'auteur tombe dans un travers propre à notre temps où l'on ne tient guère note des échelles de valeur.

La Vierge de Dom Rupert y occupe moins de place dans les planches qu'un des nombreux fonts ici réunis.

On aurait souhaité que ces cuves baptismales qui, à quelques exceptions près sont des travaux de caractère rural, maladroits et folkloriques, soient l'objet d'une étude spéciale; on ne les confond pas, généralement, avec ce qui est représentatif dans la sculpture monumentale, les portails, les tympans, les frises et même les chapiteaux historiés ou d'autres éléments ayant une importance réelle pour l'étude de l'évolution d'un style scruté non pas dans ses manifestations d'arrière garde mais en portant son attention sur ses découvertes.

Beaucoup d'œuvres voisinent sans raison stylistique sur une même planche. Il y a des rapports très lointains entre les fonts de Gentinnes, un des montants de Nivelles et le tympan dit du Mystère d'Apollon à Liège (pl. IX).

Il en est de même pl. X pour un bas relief de Leernes et un chapiteau de Looz; pl. XII voit juxtaposer le tympan de Villers-la-Ville qui est du XIIIe siècle et des sculptures précarolingiennes.

La pierre de Munsterbilsen en relief atténué n'a aucun rapport plastique avec les sculptures d'Odiliënberg.

Nous ne croyons pas que l'auteur a eu le temps de vérifier sur place ses écrits, ni de lire tout ce qui a été publié en Belgique dans le domaine envisagé; malgré l'abondance de son information, on n'y trouve pas mention des «Notes pour servir à l'Inventaire des Œuvres d'Art du Brabant, Arrondissement de Bruxelles», parues il y a dix ans, où il est question du chapiteau de Krainem que nous avons rapproché autre part d'ornements des temps barbares et d'une des boucles fameuses de Sutton-Hoo (voir l'*Art en Belgique*, publié sous la direction du regretté Paul Fierens, dans la 3e édition).

Il a été précisé aussi que le tympan de Dion-le-Val n'était pas roman mais de la fin des temps gothiques (Notes pour servir à l'Inventaire des Œuvres d'Art du Brabant, Arrondissement de Nivelles).

Nous avons de bonnes raisons personnelles pour prétendre que le chapiteau dit de Horion n'est pas une œuvre locale mais comme les fonts de la chapelle de Lexhy, de provenance limbourgeoise et d'une autre pierre que celle qu'on nous cite. L'auteur n'a d'ailleurs pu voir ces sculptures.

Il est manifeste également que les fonts de Braine l'Alleud viennent du dehors et ont été retaillés en partie.

Nous pourrions encore ajouter plusieurs exemples pour indiquer que la carte qui accompagne l'ouvrage de Melle Tollenaere donne la situation actuelle des œuvres et non pas la place de celles-ci autrefois.

Nous pensons que la chronologie qui nous est présentée doit être en partie revisée et que personnellement nous n'avons pas trouvé ici de raison pour modifier ce que nous avons exposé si souvent oralement et par écrit, concernant la sculpture romane dans notre pays.

Nous aurons cependant recours au recueil dont nous faisons le commentaire, car la bibliographie y est abondante et la documentation riche.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

SUZANNE COLLON-GEVAERT, *Le Mystérieux Langage des Sculptures du Palais des Princes Evêques à Liège*. Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège. Tome XL, 1958, pp. 97-118, 20 figures.

L'auteur attire l'attention sur le fait que parmi les décors des galeries du Palais des Princes Evêques à Liège, se trouvent des représentations de fous ou de bouffons. On devrait y trouver un message d'Erard de la Marck, connexe à l'Eloge de la Folie d'Erasme et à la publication de la Nef des Fous de S. Brand.

Madame Suzanne Collon-Gevaert n'apporte pas cependant de preuves irréfutables de ce qu'elle pense avoir noté dans une décoration touffue, conservée d'ailleurs d'une façon inégale.

Nous ne croyons pas que les motifs qu'elle analyse ait le sens péjoratif qu'elle leur attribue, car il y a fols et fols: d'une part, de pauvre malades et de l'autre ces hordes de gais lurons dont Bruegel l'ancien représente les fêtes et les ébats.

Le chaperon et la marotte permettaient des libertés de langage que le Prince pouvait ouïr sans en être outré; bien des hauts personnages quand ils avaient le sens de la bêtise humaine et de l'humour se servaient de leur bouffon pour faire entendre quelques vérités à certains courtisans; les fous à marotte, les balladins et autres amuseurs sont bien à leur place dans la cour d'un Palais.

D'ailleurs je suis persuadé qu'Erard de la Marck ne s'est guère occupé directement des détails d'une entreprise dont il ne vit pas l'achèvement.

En réalité les ornemanistes qui travaillèrent pour lui exploitèrent des thèmes qui faisaient partie du répertoire des décorateurs de la fin du moyen âge.

En effet, les fous et les balladins, occupent une grande place parmi les sujets traités au XV[e] siècle: on les retrouve dans un grand nombre de gravures (le chaperon est porté par l'eunuque de Terence, imprimé à Ulm en 1486) voir également les illustrations du Speculum humanæ Salvationis.

Les fous sont représentés très souvent sur les miséricordes de stalles: entre 1438 et 1442 à St-Pierre de Louvain, à St-Sulpice à Diest vers 1490, à Bréda, peu avant, à Walcourt et à Hoogstraeten dans la suite .

Notes pour servir à l'Etude des Stalles en Belgique 1938, fig. 11-31-33-54-74-93, sans compter les figures de balladins ou d'acrobates. Il conviendrait également d'explorer le domaine des tapisseries, des peintures murales et des sculptures ornementales en pierre; là encore au XV[e] siècle, donc antérieurement au Palais de Liège, l'image des fous en chaperon est courante. Il y a lieu d'y revenir.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

LE VITRAIL FRANÇAIS, *sous la haute direction du Musée des Arts Décoratifs de Paris*. Marcel AUBERT, André CHASTEL, Louis GRODECKI, Jean-Jacques GRUBER, Jean LAFOND, François MATHEY, Jean TARALON, Jean VERRIER. Editions des deux Mondes, 1958, 336 pages, 236 figures en noir, 32 planches en couleurs.

L'efficacité du système de la collaboration dans l'entreprise d'un ouvrage d'envergure, où chacun des auteurs assume une tranche appropriée à sa spécialité, a trouvé ici une con-

firmation éclatante. C'est la première fois que nos libraires nous offrent un ouvrage de caractère strictement scientifique, mais aussi de puissante évocation, englobant le domaine complet du vitrail français, de ses origines à nos jours.

Après un avant-propos de Jacques Guérin, Conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs, c'est André Chastel qui nous intéresse aux « problèmes formels », que soulève la bonne compréhension de l'art du vitrail. « Le but manifeste du vitrail, nous dit-il, est de « sublimer » l'architecture... La fenêtre colorée et « figurée » est un élément majeur, parfois même le facteur décisif, de cette « explication » de la cité divine qu'est la cathédrale ». Cependant il peut se produire une rivalité entre le principe de l'austère et ferme présentation des masses architecturales et le principe des résonnances affectives et des modalités mouvantes, qu'y introduisent les jeux colorés des verrières historiées. Exacte mais un peu alambiquée nous semble la phrase où l'auteur met l'accent sur l'antinomie de ces deux principes. La fenêtre-écran, qui est une expression de ce pittoresque chromatique, cher à l'Orient chrétien, n'a pu naître, selon lui, que de la « dissociation » de l'art roman, rivé au respect des masses architecturales, et a disparu dans l'épanouissement du classicisme moderne, revenu à ces anciennes disciplines de dépouillement.

Dans le chapitre intitulé « fonctions spirituelles », Louis Grodecki nous décrit, dans un foisonnement de savantes références, la puissance de fascination poétique et mystique que possèdent les verrières. Celles-ci, de par leur caractère essentiellement lumineux, s'apparentent symboliquement à la Clarté éternelle et divine. Leurs historiages sont bien plus qu'une succession de pages narratives, ils participent à la vie surnaturelle, ils transfigurent des récits, dont l'accent pathétique s'émousse parfois dans notre entendement mais qui, dans les chatoiements du verre, vibre à nouveau et retrouve toute son intensité. Les thèmes iconographiques se déploient admirablement dans les grandes verrières légendaires et surtout dans les roses qui, par leur forme ronde, symbole de l'univers, se prètent particulièrement bien aux représentations de la majesté divine et des cycles cosmologiques. L'auteur se demande cependant dans quelle mesure et par quel moyen l'art du vitrail peut retrouver aujourd'hui ce sens du merveilleux, perdu depuis des siècles... La puissance d'abstraction formelle de l'art contemporain, nous dit-il, parviendra peut-être à rendre au vitrail « sa valeur poétique et sa fonction véritable, qui n'est pas de représenter ce qui est visible, mais de configurer la lumière, d'être cette lumière, et de signifier un absolu ».

Jean-Jacques Gruber parvient, dans son exposé technique, à nous initier aux variantes et aux nuances des procédés, utilisés au cours des âges par les verriers et les peintres verriers. Il fallait toute son expérience en la matière pour éviter la rigidité des anciennes cloisons où l'on avait enfermé jadis, trop théoriquement, l'évolution des techniques du vitrail. Le problème de l'apparition des émaux « dans le second tiers du XVIe siècle » méritait peut-être une plus large place, puisqu'il s'agissait là d'un des tournants essentiels dans l'histoire de la peinture sur verre.

Dans son chapitre consacré à la restauration et à la mise en valeur des vitraux, Jean Verrier nous parle d'abord des restaurations anciennes, déjà signalées au XIIe siècle, tant il est vrai que sans un entretien soigneux, les décors sur verre sont voués presque irrémédiablement à la destruction. A partir de 1830 le souci de sauver les anciens vitraux se précisa avec le règne de l'archéologie. Deux excès étaient cependant à éviter: d'une part, refaire en pastiche les parties manquantes d'une verrière et, d'autre part, remplacer celles-ci par des zones incolores ou par des panneaux composés d'un assemblage plus ou moins incohérent de calibres anciens, ce qu'on nomme de la « salade » en terme d'atelier. L'auteur analyse ensuite les différents procédés actuels de restauration, utilisés après la guerre de 1939, « laquelle occasionna la dépose, en France, d'environ 50.000 m² de verrières anciennes »! Parmi ces procédés, citons: les plombs de casse, l'insertion de la pièce avariée entre deux verres minces et incolores, le remplacement d'une pièce brisée par une copie datée au diamant

ou par un calibre coloré à graphie sommaire et reconnaissable, enfin la pose de nouveaux panneaux de conception moderne, mais parfaitement harmonisés à l'œuvre ancienne.

Suivent alors huit chapitres consacrés à l'histoire du vitrail en France. Cinq spécialistes se sont partagé cette immense matière: Louis Grodecki des origines à la fin du XIIe siècle et de 1200 à 1260; Marcel Aubert de 1260 à 1380; Jean Lafond de 1380 à 1500, la Renaissance et de 1560 à 1789; Jean Taralon de la Révolution à 1920 et François Mathey les tendances modernes.

Le premier de ces chapitres historiques débute par une constatation... sensationnelle: « les origines du vitrail sont très anciennes, aussi anciennes peut-être que l'invention du verre; les fouilles de Beni-Hassan en Egypte ont livré quelques morceaux de verre plat, qui semblent provenir de cloisons translucides, peut-être de fenêtres, et que l'on peut dater du début du second millénaire avant Jésus-Christ ». L'auteur cependant ne cite aucun égyptologue parmi ses références et il semble qu'entre l'apparition des pâtes de verre à l'époque énéolithique et les verres de Beni-Hassan il y a une fameuse marge chronologique.

« Il faut attendre le IXe siècle, nous dit aussi M. Grodecki, pour trouver des textes qui doivent se rapporter à des vitraux figurés ou historiés », notamment à l'abbaye de Werden et à l'église Saint-Bénigne de Dijon. Tout doute est exclu en tout cas en ce qui concerne les verrières historiées de Saint-Remi à Reims remontant à environ 995. L'opinion d'André Chastel est un peu moins nuancée lorsqu'il affirme que « les documents qui indiquent l'introduction de figures dans les fenêtres ne mènent pas au delà du XIe siècle ». Il y a lieu évidemment de s'entendre sur le mot « figures », car dans le petit vitrail de Séry-les-Mézières comme dans ceux décrits à Liège, vers le milieu du IXe siècle, par le moine irlandais Sedulius, se trouvait représentée la Croix du Très-Haut, qui est somme toute une « figure d'ornement » comme celles dont parle déjà Sidoine Apollinaire au Vme siècle: « sub versicoloribus figuris ».

Les témoins rarissimes de la fin du XIe siècle et de la première moitié du XIIe siècle, comme la tête de Christ de Wissembourg et certains vitraux du Mans et de Saint-Denis, puis la petite mais admirable pléiade de la 2me moitié du XIIe siècle, notamment à Chartres, Poitiers, Angers, etc., sont soigneusement analysés par l'auteur. Celui-ci poursuit son étude jusqu'à l'année 1260. On peut estimer, nous dit-il, qu'il existe encore en France près de mille verrières, ou parties de verrières, du XIIIe siècle, soit quelque quinze ou vingt mille scènes et compositions, dont beaucoup n'ont jamais été reproduites et bien pue sérieusement analysées! La tâche de retracer l'évolution et la compénétration des écoles au cours de ce « grand siècle » de la peinture sur verre était donc extrêmement ardue. L'auteur a pleinement réussi à coordonner une matière si complexe et évidemment fragmentaire. Sans négliger les écoles régionales, il a donné à Chartres et à Paris, comme aux expansions chartraine et parisienne, la place d'honneur qui leur revenait.

Dès 1260-1270 apparaissent déjà certains caractères typiques de l'art du XIVe siècle. Vers 1380 se dessine une nouvelle évolution radicale, annonçant le XVe siècle. Aussi sont-ce les années 1260 et 1380 qui limitent l'intéressante étude que Marcel Aubert consacre aux verrières du XIVe siècle, dont le style essentiel est si différent du caractère mosaïcal propre aux verrières légendaires du siècle précédent.

A Jean Lafond était dévolue l'analyse de trois périodes successives, s'étendant de 1380 à 1789 et comprenant donc en tout plus de quatre siècles! Tous ceux qui ont eu sous les yeux les études pénétrantes que cet auteur consacre depuis de longues années au vitrail, auront reconnu qu'il était de taille à assumer ce redoutable labeur. Nous le voyons ici attaquer son sujet par tranches géographiques, tout en se gardant bien de vouloir classer celles-ci en écoles autonomes. La réalité est bien plus nuancée. « Ainsi, nous dit l'auteur, les destinées du centre métropolitain de Normandie, dont seul le rayonnement donne un peu d'unité à l'histoire du vitrail dans cette province, ont été déterminées par l'arrivée d'un Hollandais

(Arnoult de Nimègue) appelé à Rouen par un prélat auvergnat, puis modifiées par l'importation de quelques chefs d'œuvre venus de Beauvais, en attendant l'entrée en scène des peintres formés à Fontainebleau par des maîtres italiens! L'autre grande « école » française de la Renaissance, celle de Champagne, qui surpasse la Normandie par le nombre de ses vitraux conservés, n'a pas plus de continuité véritable. Ne parlons donc plus d'« écoles provinciales », mais seulement d'ateliers ou de groupes d'ateliers. C'est ainsi que la célèbre « école de Beauvais » s'identifie purement et simplement avec l'atelier familial des Le Prince... doublé et prolongé par celui de Romain Buron de Gisors ».

Le problème de l'intervention des artistes peintres dans la confection des cartons et « vidimus » de verrières a souvent été soulevé. L'auteur prend, à ce point de vue, la défense du peintre verrier en constatant que celui-ci « était le plus souvent capable en personne d'exécuter le carton et même l'esquisse préalable » de son œuvre.

Dans son chapitre consacré à l'époque s'étendant de la Révolution française à 1920, Jean Taralon écrit: « aux premières années du XIXe siècle un mouvement s'ébauche, d'abord à peine perceptible, mais bientôt d'une ampleur si extraordinaire qu'on peut dire que ce siècle serait le grand siècle du vitrail si, par une suite d'erreurs... il n'en était le plus médiocre». Le XXe siècle n'a jamais été tendre pour son ainé immédiat, mais il faut avouer que celui-ci avait souvent des conceptions artistiques peu recommandables. Soyons cependant circonspects, car on peut se demander comment le XXIe siècle appréciera notre époque!

François Mathey est ici le défenseur des tendances modernes dont, selon lui, « l'agencement des formes esthétiques sous l'effet d'une émotion convient au sens du mystère que chacun porte en soi et qui se refuse à une objectivisation trop concrète des représentations extérieures et anecdotiques ». Mais n'exagérons pas dans ce sens, car alors nous arriverons à préconiser partout l'emploi du verre blanc, ton virginal qui laisse le champ complètement libre au rêve personnel et qui, d'autre part, est aussi lumière complète et essentiellement communautaire.

L'ouvrage se termine par quelques pages de bibliographie et de notes, suivies d'un index général. Il est illustré de photographies splendides et abondantes. Il est l'irradiant messager et le savant précurseur de la participation française au « Corpus Vitrearum Medii Aevi ».

J. Helbig

II.

REVUES ET NOTICES
TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

I. ARCHITECTURE - BOUWKUNST

Cette chronique ayant été interrompue pendant plusieurs années, il nous serait impossible d'indiquer tous les articles parus depuis sur l'architecture. Nous avons cependant estimé nécessaire de signaler les travaux les plus importants. Nombre de ceux-ci ont paru dans le *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites.*

— M. E. Dhuicque, dans, *Le rôle des ponts anciens et modernes dans l'esthétique urbaine, op. cit.*, t. i, 1949, pp. 15-40, analyse les principaux ponts construits depuis l'antiquité romaine. Cet exposé montre avec pertinence que ces monuments, s'ils ont été bien conçus, font partie intégrante du paysage de la cité et s'harmonisent avec le cadre qui les entoure. Cet article intéresse l'historien de l'art belge, car plusieurs ponts anciens de notre pays sont repris dans ce travail.

— L'ancienne église romane Saint-Germain à Tirlemont et l'avant-corps subsistant ont été l'objet d'une étude de M. R. M. Lemaire *(De Sint-Germanuskerk te Tienen, op. cit.*, t. i, 1949, pp. 41-83). Des données historiques introduisent les recherches archéologiques. L'auteur reconstitue l'église romane grâce au dépouillement des sources d'archives, aux résultats des fouilles faites en 1944 et à l'identification de l'église sur un triptyque de la fin du xve s. peint par Jean Mertens et conservé à la collégiale Saint-Léonard de Léau. Cette peinture facilita partiellement la reconstitution de l'élévation extérieure du transept et des tours flanquant le chœur de l'église romane. M. Lemaire put ainsi établir le plan et l'élévation complète de l'église à l'époque romane. Replaçant ce monument dans son école, il estime que la partie orientale porte des traces de l'influence rhénane. D'autre part, il démontre par la critique du style que l'avant-corps fut édifié pendant le premier tiers du xiiie s.

— M. S. Brigode publia une importante étude sur *l'Architecture religieuse dans le Sud-Ouest de la Belgique, des origines à la fin du XVe s., op. cit.*, t. i, 1949, pp. 85-353. Il s'agit d'un inventaire et d'une étude des églises de la province du Hainaut, à l'exclusion de l'arrondissement de Tournai. Les monuments sont étudiés dans l'ordre chronologique et sont traités séparément, afin que le lecteur puisse dégager facilement pour chacun d'eux les caractères essentiels. De nombreux documents photographiques, des plans et des croquis contribuent à l'intelligence du texte. Si rien ne subsiste des époques romaine et mérovingienne, par contre, l'église Saint-Ursmer à Lobbes permet de déceler le plan et la structure d'une église carolingienne. A l'époque romane, quelques monuments, comme Saint-Vincent à Soignies, sont influencés par l'architecture de la France, mais ailleurs, les églises sont restées extrêmement simples: voûtes rares, maçonneries lourdes et décor exceptionnel. Aux xiiie, xiv et xve s., l'architecture religieuse de cette région demeure pauvre, campagnarde et simple. Quelques abbayes voient le jour au xiiie s., mais dans les villes, il n'y a guère de constructions importantes avant le xve s.. Les influences des écoles voisines d'architecture sont minimes. A la fin du xve s. et surtout au début du xvie s,. l'architecture hennuyère acquiert des caractères locaux plus marqués. Ce travail pallie, dans une large mesure et pour une région relativement étendue, à la pauvreté des inventaires archéologiques de la Belgique. M. Brigode retrace

d'une manière très complète l'évolution architecturale du Sud-Ouest de la Belgique, où, le plus souvent, seuls des monuments secondaires furent érigés.

— Une monographie de *La collégiale Notre-Dame à Dinant*, par M. E. Hayot a paru dans *op. cit.*, t. II, 1950, pp. 7-75. Une notice historique succinte de l'édifice est suivie d'une description archéologique; celle-ci se termine par une étude de la chronologie des travaux, étude que l'on aurait souhaitée plus poussée. La fin de l'article est consacrée au mobilier et aux œuvres d'art de la collégiale.

— Précisant une étude éditée en 1905, M. V. Vaerwyck décrit l'architecture de l'hospice Sainte-Catherine *(Het Sinte Kathelijne godshuis of Kinderen-Alijns-hospitaal te Gent, op. cit.*, t. II, 1950, pp. 77-112). L'auteur retrace l'histoire de la fondation; puis, il étudie le complexe architectural et notamment la tour, dont il reconstitue l'aspect primitif.

— La destruction de l'église Saint-Lambert à Muizen en 1944 fut l'occasion d'y entreprendre des fouilles. Celles-ci permirent d'avoir une connaissance plus précise des diverses églises qui furent édifiées en ce lieu. M. J. Mertens, dans, *De oudheidkundige opgravingen in de Sint-Lambertuskerk te Muizen (Brab.), op. cit.*, t. II, 1950, pp. 113-196, indique les conclusions auxquelles il est arrivé en confrontant les résultats des fouilles et des recherches historiques qu'il avait faites. De nombreux remaniements de l'époque gothique avaient altéré progressivement un édifice carolingien de plan central élevé à la fin du xe s. Des traces d'églises plus anciennes furent également mises à jour par les fouilles. Des planches et des plans facilitent la lecture du texte et reproduisent les plans et élévations des diverses constructions édifiées à Muizen.

— M. F. Van Molle publie une étude sur l'église Notre-Dame à Aarschot *(De Onze Lieve Vrouwkerk te Aarschot, op. cit.*, t. III, 1951-1952, pp. 21-79). Dans cet article sont analysées successivement l'ancienne église romane et l'église gothique actuelle dont la chronologie des travaux est précisée. M. Van Molle termine en indiquant les modifications et restaurations survenues au cours des ans et en replaçant ce monument dans son cadre archéologique.

— Une monographie de l'église Saint-Laurent de Couillet est due à M. S. Brigode, *(L'église Saint-Laurent de Couillet, op. cit.*, t. III, 1951-1952, pp. 81-117). Cette étude fut faite à l'occasion de la restauration de l'édifice, qui fut confiée à l'auteur. Une partie historique précède l'examen archéologique très détaillé qui dû être établi avant de pouvoir entreprendre les travaux de restauration.

— Arras eut le privilège de posséder jadis une cathédrale gothique qui fut un des plus beaux édifices du Nord de la France. Ce monument et son influence dans le développement de l'architecture gothique sont étudiés de manière très approfondie par M. P. Heliot, dans, *Les anciennes cathédrales d'Arras, op. cit.*, t. IV, 1953, pp. 7-109.

— Une monographie de l'église Saint-Quentin à Oostkerke, par M. L. Devliegher, *(De Sint-Kwintenskerk te Oostkerke-bij-Brugge, op. cit.*, t. IV, 1953, pp. 111-131) décrit cet édifice anéanti en 1944 et en retrace l'histoire.

— Les travaux entrepris à la collégiale Saint-Feuillen à Fosse, lors du placement d'un chauffage, mirent à jour, de manière fortuite, des éléments intéressants, (J. Mertens et S. Clercx, *Fosse, Recherches archéologiques dans la collégiale Saint-Feuillen, op. cit.*, t. IV, 1953, pp. 133-184). Ce fut le point de départ de fouilles qui donnèrent de précieux renseignements. M. Mertens indique le résultat des recherches et rappelle les différentes églises édifiées successivement à cet endroit.

— M. l'abbé J. Steppe, en faisant état d'une peinture de Memling, le triptyque de Jean Floreins qui est conservé à l'hôpital Saint-Jean à Bruges, nous donne des informations

sur ce que fut l'ancienne église romane Saint-Donatien à Bruges, *(Een binnenzicht van de voormalige Sint-Donaaskerk te Brugge op een schilderij van Memling, op. cit.*, t. IV, 1953, pp. 185-200).

— Liège possède de nombreuses églises du moyen âge, dont Saint-Denis. Une remarquable étude du T.C.F. FRAIKIN F.S.C., *L'église Saint-Denis à Liège, op. cit.*, t. V, 1954, pp. 7-140, met en valeur l'importance de cet édifice dans l'histoire de l'architecture mosane. Les données historiques fournissent maint élément sur les différentes campagnes de construction. Une description minutieuse de chaque partie du monument permet à l'auteur d'indiquer de manière certaine l'état premier et actuel ainsi que la chronologie de l'église Saint-Denis. L'église primitive, de plan basilical, fut construite à la fin du Xe s.. On éleva au XIIe s. un westbau mosan; différents travaux, effectués à la fin de l'époque romane et à la période gothique, modifièrent considérablement la structure et l'esprit de l'édifice primitif. Les restaurations du XVIIIe s. manifestent les tendances artistiques de l'époque, tant au point de vue architecture que décor. Ce travail constitue un important concours à l'étude d'un des plus anciens monuments mosans.

— M. J. MERTENS décrit les fouilles de la chapelle Sainte-Vérone à Leefdaal, entreprises lors de la restauration du monument en 1951, *(Leefdaal, Opgravingen in de S.-Verone kapel, op. cit.*, t. V, 1954, pp. 141-175). L'auteur énumère les diverses campagnes de constructions, transformations et restaurations de la chapelle. Les travaux de 1951 lui rendirent l'aspect qu'elle présentait à l'époque romane.

— L'origine de l'architecture religieuse gothique au XIIIe s. en Flandre Occidentale fut traitée dans deux articles formant d'ailleurs une étude unique, (M. L. DEVLIEGHER, *De opkomst van de kerkelijke gotische bouwkunst in West-Vlaanderen gedurende de XIIIe eeuw, op. cit.*, t. V, 1954, pp. 177-345, et t. VII, 1956, pp. 7-121). La première partie indique le but de ce travail et les limites anciennes du territoire dans lequel est comprise la Flandre Occidentale. Un fort bref aperçu historique et un exposé de la méthode de travail précèdent l'inventaire archéologique des trente-six monuments pris en considération. La deuxième partie débute par l'étude de quelques églises non mentionnées dans l'inventaire. Ensuite l'auteur analyse séparément les différents éléments constructifs de l'architecture religieuse. Il convient de retenir de la conclusion qu'il n'y eut guère de monuments vraiment représentatifs d'un style local au XIIIe s. en Flandre Occidentale.

— Nous signalons aussi deux articles traitant de la restauration de monuments, (Ant. DE MOL, *Restauratie van het museum Plantin-Moretus, op. cit.*, t. VI, 1955, pp. 15-35; et J. SCHELLEKENS, *De restauratie van de St-Dimfnakerk te Geel, op. cit.*, t. VI, 1955, pp. 37-72). Les considérations générales, d'ordre historique et archéologique, les plans et les photos ainsi que les précisions apportées à propos des travaux exécutés fournissent maint élément utile aux historiens de l'art, spécialisés en architecture.

— Nous tenons à mentionner l'importante contribution du Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA destinée à mieux faire connaître et à protéger notre patrimoine artistique. (Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, avec la collaboration de J. TOUSSAINT, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Nivelles, op. cit.*, t. VII, 1956, pp. 123-325). Cet inventaire se rapporte à toutes les communes de l'arrondissement de Nivelles, jusqu'à celles commençant par la lettre L inclue, la suite devant faire l'objet d'une deuxième publication. Si M. le Conservateur en Chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire a consacré la majeure partie de ces notes à la sculpture, à la peinture, au mobilier d'église et à l'orfèvrerie, il n'en a pas pour autant négligé l'architecture. Dans la partie intitulée « Généralités », le Comte J. de Borchgrave d'Altena traite des églises, chapelles rurales et cures, et dans l'inventaire proprement dit, il cite les dates essentielles des principaux monuments.

A. DE VALKENEER

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS
BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

M. Willy Godenne s'est acquis le double mérite de nous faire connaître un bon nombre de statuettes malinoises restées jusqu'ici inédites et de nous exposer le sujet si pas encore dans son ensemble du moins d'une façon moins fragmentaire que celle adoptée par ses prédécesseurs. Ces œuvres menues gagnent certainement à être étudiées non pas séparément, mais collectivement. L'auteur ne se flatte pas d'en dresser un catalogue complet; ce serait impossible à l'heure actuelle mais il cite au moins assez d'exemples pour permettre les comparaisons essentielles. On saisit le sens d'une période de transition entre l'esprit de l'époque gothique et celui de la Renaissance. On retrouve encore beaucoup de formes médiévales, mais avec cet adoucissement déjà manifeste dans les dernières œuvres gothiques. On constate un mélange d'inspiration très aristocratique et d'inspiration populaire. Jamais le terme d'image de dévotion ne trouve une meilleure application et sans le sens péjoratif qu'il comporte en histoire de l'art. Ce ne sont pas de lointaines et maladroites transpositions de la grande statuaire, mais des compositions originales exprimant une piété attendrie et souriante. On a dit que l'humanisme avait mis en échec la vigueur de la foi chrétienne, mais peut-on nier la primauté du problème religieux à une époque où il y eut autant de martyrs, tant du côté des traditionalistes que du côté des novateurs. Le rôle des divers titulaires de chroniques de cette revue serait écrasant s'ils devaient disséquer complètement les travaux dont ils doivent traiter. Par contre, on doit leur concéder la latitude d'opérer des sondages selon leur gré. M. Godenne semble proposer, avec prudence d'ailleurs, de vieillir de quelques décades le « rétable » du « Christ-Saignant » (Malines, Hôpital Notre Dame) en raison de la figure d'un prêtre de l'Ancien Testament et de celle d'un chevalier. Jadis James Weale avait situé ces deux statuettes vers 1510. L'auteur lui oppose un argument tiré des grandes tassettes présentées, à bon droit, comme une innovation du dernier quart du xve siècle. Cependant il commet une erreur de méthode. Rien ne permet d'affirmer que les imagiers suivaient année par année l'évolution de l'armure. En outre, on date toujours une œuvre d'art d'après l'élément le plus récent. Or, l'armure du chevalier comporte des passe-gardes que l'on peut situer au plus tôt vers 1515. Adoptant l'opinion de James Weale et de M. Poupeye, l'auteur décrit les deux personnages comme étant Gédéon et Aaron. A notre avis, on songerait d'abord à Abraham et Melchisedech, préfigure du sacerdoce éternel du Christ et ainsi de son immolation sur la croix. Cependant, Gédéon est assez fréquent dans l'iconographie des anciens Pays-Bas, parce que Philippe le Bon avait été critiqué pour avoir mis son ordre sous le patronage de Jason et avait fait très diplomatiquement virer la Toison d'or vers Gédéon. L'iconographie de ce juge d'Israël vient d'être étudiée et il convient donc de réserver son opinion. *(Préliminaires à l'inventaire général des statuettes d'origine malinoise présumées des XVe et XVIe siècles.* Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, t. 61, 1957, pp. 47-127 et 58 pl.).

— Les *Nouvelles recherches sur Jacques Richardot, Sculpteur-Céramiste, 1743 – 1806* poursuivies par M. F. Courtoy, met utilement au point la biographie assez difficile à établir parce que l'artiste dut souvent changer de résidence pour assurer péniblement sa subsistance. Or ce fait est important pour la détermination de ses œuvres *(Namurcum* 1957, n° 1, 6 pp.)

– Le fait d'avoir, pour la rédaction de ses inventaires, prospecté entièrement les églises et édifices publics des arrondissements de Bruxelles, de Louvain et de Nivelles a mis le comte J. de Borchgrave d'Altena en état de rédiger des aperçus spécialisés, tels que celui récemment publié *A Propos des dinanderies en Brabant.* L'actuelle province de ce nom a comporté au moins deux centres importants du travail artistique du cuivre: Bruxelles et Louvain.

Il aurait probablement été prématuré de tenter d'esquisser une histoire du métier des batteurs et fondeurs de cuivre dans ces deux villes. L'attention de l'auteur devait d'ailleurs être sollicitée par de nombreuses pièces fabriquées dans des centres situés en dehors du cadre géographique adopté: Tournai, Namur, Malines et Anvers. L'exposé se termine par une nomenclature d'objets. Cette tentative nouvelle nous permet de suggérer que nos futurs inventaires archéologiques, lorsqu'ils seront uniformisés par une initiative officielle si longtemps attendue, comportent une table systématique des pièces ou au moins des pièces principales classées par catégories *(Le Folklore brabançon*, nº 134, juin 1957, pp.).

— L'intérêt porté par les Américains aux œuvres de nos lissiers de la fin du Moyen Age et de la Renaissance est attesté par l'ampleur accordée à l'étude de M. Philippe Verdier au sujet d'une tapisserie de l'Enfant Prodigue entrée récemment au musée Walters à Baltimore. Il s'agit du second panneau d'une tenture qui en comportait deux, dont le premier est actuellement à Louisville. Evidemment l'espoir de trouver le nom de l'auteur des cartons d'une tapisserie bruxelloise des premières années du XVIe est très faible. On ne peut pas même se baser sur les marques de lissiers, qui en dernière analyse constituent une indication très secondaire, puisqu'il y avait de nombreuses manufactures, tissant avec le même soin. Dans ces conditions l'auteur a orienté ses recherches vers l'iconographie qui n'est pas l'objet de cette chronique. Nous constatons cependant avec plaisir que l'on peut demander à des lecteurs du Nouveau Monde de consacrer de nombreuses heures à lire une analyse exhaustive d'un thème iconographique *(The Tapestry of the Prodigal Son, Bulletin of the Walters Art Gallery,* vol. XVIII, 1955, pp. 9-58).

— Directeur des archives militaires du Portugal, le colonel A. Faria de Morais connaît, comme de juste, fort bien l'histoire de son pays. Ce fait le qualifiait pour étudier *Les Tapisseries de D. João de Castro*, actuellement conservées au musée de Vienne *(Bulletin des Etudes portugaises*, t. XIX, 79 pp.). Les recherches approfondies sur les faits d'armes du quatrième vice-roi portugais des Indes a permis à l'auteur de déterminer avec une précision nouvelle les sujets des diverses pièces de la tenture. Ainsi est établi un terme *post quem*, si pas pour le tissage du moins pour les cartons. Poursuivant ses investigations, l'auteur peut affirmer que le dessinateur n'est pas un contemporain des événements. La préoccupation décorative l'emporte sur le souci de l'exactitude historique. De cette façon, l'auteur nous propose d'attribuer les cartons à Herman Vermeiren, auteur de ceux de la conquête de Tunis. En effet, celui-ci était le tapissier de Philippe II qui régnait sur l'Espagne et le Portugal. Il revint dans sa patrie en 1595, dans la suite de l'archiduc Albert. Il aurait composé les cartons quelques années plus tard, parce que le lissier Henri de Nève, né vers 1577, ne peut avoir dirigé son atelier qu'à partir du XVIIe siècle. Or Mme Crick-Kuntziger a établi que la tenture porte la marque de ce dernier. Il serait souhaitable qu'une exposition puisse permettre de comparer la « Conquête de Tunis » et la tenture de D. João de Castro. En attendant, les présomptions sont entièrement en faveur de la thèse de l'érudit portugais.

— Dans ses efforts pour retracer l'évolution de la dentelle dans nos provinces, Mme M. Risselin-Steenebrugen analyse parfois des spécimens importants de cette industrie d'art comme *Trois voiles de bénédiction en dentelle de Bruxelles*, (Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 4e série, t. 28, 1956, pp. 92-97). Parfois encore, recourant à une autre méthode l'auteur, avec un don réel pour la petite histoire, utilise des documents sur des activités commerciales, telles que celle de *Caroline d'Halluin, marchande de dentelles à Bruxelles au XVIIIe siècle (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 49, 1956-57, pp. 114-128*)*.

— Pour donner satisfaction à ceux qui attendent du *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* des articles de documentation, le comte J. de Borchgrave d'Altena a traité des *Intérieurs et meubles de chez nous, documentation* (4e série, 28e année, 1956, pp. 53-82).

— Très riche en pièces de tous les genres, le musée archéologique de la ville d'Anvers se trouve ainsi logé à l'étroit dans le cadre par ailleurs si favorable de la Vieille Boucherie. De cette façon, la direction met chaque année en pleine valeur une des séries de la collection et en publie le catalogue. Cette fois l'attention s'est portée sur les objets de fer. Le catalogue a été rédigé sous la direction de M. F. Smekens, conservateur en chef, par M. L. Kesteloot, membre du comité de l'institution et Melle Vertessen, conservateur-adjoint. Dans son exposé liminaire, M. Smekens ne pouvait examiner l'histoire de la ferronnerie dans son ensemble. N'a-t-on pas forgé partout et depuis des siècles avant notre ère? Aussi l'auteur a-t-il limité son sujet à Anvers, mais sans exclure des comparaisons avec les autres villes de notre pays. Sa méthode découle de sa double formation d'historien et d'archéologue. Il tire ainsi le maximum d'informations des documents corporatifs. Dans la suite le sujet est remis dans un cadre plus large, mais fatalement moins neuf. Les pièces ont été réparties en diverses catégories et chaque section du catalogue est précédée d'une notice où interviennent des notions de technologie et de folklore, que l'on trouve parfois assez difficilement lorsqu'on les cherche (*Oudheidkundige Musea, Vleeshuis, Catalogus*, II. *IJzersmeedwerk*. Anvers, 1957, ss.d., in 8°, 154 pp., 18 pl.).

— *L'exposition* « *Art, Histoire et Science* » tenue à Bruxelles en 1957, laisse derrière elle un intéressant *Catalogue* (in 8°, 40 p.). Les instruments scientifiques de jadis étaient souvent exécutés avec un goût affiné et un soin parfait. De la sorte, nous sommes reconnaissants à M. H. Michel, cheville ouvrière de l'exposition, d'avoir mis à notre disposition une brochure intéressante dans notre domaine en plus de beaucoup d'autres.

— Dans le cadre d'un cycle qui se poursuivra pendant plusieurs années et a déjà porté sur l'orfèvrerie et l'étain, MM. A. Jansen et P. Baudouin ont rédigé en collaboration le catalogue d'une exposition tenue en 1957 à Deurne, puis à Bruxelles, sur le thème « Cuivre et Bronze ». Certains puristes auraient préféré un vocable tel que « Bronze et Laiton» ou même simplement «Cuivre», puisque le sens actuel du terme «Dinanderie» est mal défini. Peu importe d'ailleurs une simple question de mot, quand nous pouvons signaler avec un vif plaisir une entreprise capable de susciter de nouvelles recherches sur un sujet très important. Evidemment un aperçu liminaire de cinq pages et qui par surcroît a dû être rédigé en quelques jours, voire en quelques heures, ne pouvait nous donner des idées neuves sur l'histoire millénaire d'une de nos principales industries d'art. L'effort a essentiellement visé à nous donner, outre une bonne bibliographie, une liste des fondeurs et batteurs de l'ancien duché de Brabant et à établir l'état des recherches, encore récentes, sur les poinçons relevés sur des objets de cuivre. Les pièces exposées étaient trop nombreuses pour que nous puissions analyser les notices où les inexactitudes nous semblent d'ailleurs exceptionnelles. Ce catalogue sera largement utilisé tant que nous ne posséderons pas un ouvrage complet sur notre dinanderie (*Tentoonstelling Koper en Brons*, Anvers 1957, in 8°, 106 pp., 14 ill. Extrait polycopié en français comportant la liste des pièces).

— L'Europe se désola longtemps de ne pas découvrir des gisements de kaolin pour pouvoir imiter les pièces de porcelaine importées d'Orient. L'Italie est tenue pour avoir inventé la faïencerie qui se répandit dans toute l'Europe. Des recherches constantes tendirent à améliorer les procédés de fabrication. Or, au xviiie siècle, on parvint de la sorte à une qualité égale à celle des porcelaines, avec parfois en plus un charme indéfinissable. On parle alors de porcelaine de pâte tendre. Il faut d'ailleurs parfois rayer au couteau cette imitation pour la distinguer de la véritable porcelaine dite, pour cette raison, dure. Comme Tournai a usé d'un de ces procédés de fabrication et comme le Musée de Mariemont en possède des spécimens à la fois nombreux et soigneusement sélectionnés, Mme G. Faider

a eu l'heureuse idée d'organiser au cours de cette année une exposition remettant, si l'on peut s'exprimer ainsi, la porcelaine tournaisienne dans son contexte européen. En raison de la présence toute proche de cette collection, la place a été limitée à l'exposition, comme dans le catalogue de la fabrique fondée par Peterinck. Il y aurait eu inutilement un double effort, puisque la série des publications du musée précité comportera prochainement un ouvrage sur les porcelaines. Nous en reparlerons au moment opportun. Ces deux catalogues se compléteront donc. Celui dont Mme FAIDER a dirigé la rédaction constituera un véritable manuel pour les amateurs, parce que des notices dues à divers auteurs nous donnent un exposé complet partant des réalisations florentines pour aboutir à celles de Tournai *(Musée de Mariemont, Exposition de porcelaines à pâte tendre*, 1958, in 8°, 87 pp. et XXIV pl.).

— La faïence fine, pour sa part, ne peut rivaliser avec la porcelaine. Nous entendons, évidemment la porcelaine de qualité, parce que finalement le kaolin a été trouvé avec assez d'abondance pour servir à une production industrialisée. L'exposition organisée par Mme A. MARIËN, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, peu avant celle de Mariemont, nous concerne plus directement puisqu'elle était limitée à nos provinces actuelles ou anciennes. Malheureusement, on entrait ainsi dans une période moins favorisée où l'on visait à fournir de la bonne vaisselle pour les maisons bourgeoises *(Faïences fines de nos provinces et du Luxembourg*, Bruxelles, 1958, in 8°, 31 pp., XIX pl.).

— Ses talents d'organisateur ont fait désigner M. P. EECKHOUT pour le poste de commissaire général de l'exposition: « *L'âge d'or des grandes cités* ». Evidemment notre rôle doit se borner à analyser le catalogue (Gand, Abbaye Saint-Pierre, in 8°, 164 pp., XCVI pl. et 2 plans). Cependant on doit déplorer l'abstention de toutes les vieilles cités belges, sauf Gand, alors que notre pays doit tant au mouvement urbain de la fin du Moyen Age. Cependant, nous avons à signaler la participation de la ville de Gand. On a réuni ainsi des témoins intéressants comme deux mesures à blé de la fin du XIIIe siècle, belles fontes, les effigies funéraires de Guillaume Wenemaer et de Marguerite s'Brunen, des pièces d'orfèvrerie.

Les sections étrangères apportent dans certains cas des documents pour l'étude de nos industries d'art. Ainsi dans la section anglaise il y a au moins une pièce d'orfèvrerie anversoise. Lubeck pour sa part a envoyé dans son lot deux lames funéraires, celle de Herman Hutterock avec sa femme et celle de Johann de Lunebourg. La seconde au moins a été tenue pour flamande. L'exposition permettra donc d'étudier la différence de style entre les lames flamandes et les lames allemandes.

— *L'exposition d'orfèvrerie religieuse de Lille et d'Ypres* ne comportait pas un nombre élevé de pièces, mais elle avait sur beaucoup d'autres la supériorité d'être conçue sur un plan très cohérent. Evidemment, en raison des troubles de la Réforme, les œuvres religieuses du Moyen Age et de la première Renaissance ont disparu dans la région. De cette façon, aucune des œuvres présentées n'était antérieure à la monstrance de Watou, datée de 1548 par de nouvelles déductions de M. l'abbé C. DENORME, auteur de la partie du catalogue concernant les orfèvreries au poinçon d'Ypres. Les suivantes se répartissent dans la suite jusqu'aux approches de la Révolution française. Les pièces lilloises étudiées par M. l'abbé A. DESCHREVEL, jalonnent une période plus courte, parce que lorsque Lille fut séparé de la Flandre, les commandes de la région passèrent à la corporation d'Ypres. Nous transmettons bien volontiers un message du comité directeur de l'exposition, qui voudrait récolter des informations en vue de dresser un répertoire des œuvres profanes des orfèvres yprois (catalogue bilingue, Editions des Amis du Musée Merghelynck à Ypres, Bruges, 1958, in 8°, 63 pp. avec des illustrations).

— A l'occasion de l'exposition *Laus Brabantiae* tenue à l'Abbaye de Grimbergen, le cercle historique et archéologique du Brabant flamand a publié un mémorial dont l'intérêt dépasse de beaucoup celui d'un catalogue. Celui-ci intervient dans l'ouvrage comme un appendice, MM. A. Jansen et J. Verbesselt ont présidé à la rédaction de l'ouvrage. Le second a apporté à l'entreprise ses lumières d'historien, de sorte qu'il ne nous revient pas d'analyser les pages portant sa signature. Nous devons passer à regret sous silence l'étude du Chanoine Feyen, sur l'église abbatiale. Il nous reste aussi à signaler une étude sur des statues brabançonnes, rédigée par le comte J. de Borchgrave d'Altena et une autre sur l'antependium de la chapelle Saint-Georges de Bruxelles par le Chanoine De Mayer.

Au même auteur nous devons une étude plus longue sur la sacristie, décor semi-profane et semi-religieux. Le gros effort a porté sur une analyse du mobilier liturgique de l'église. M. A. Jansen était qualifié entre tous pour la rédiger. Comme le dit très bien l'auteur, l'église abbatiale de Grimbergen présente un des sommets de l'art baroque. Dans de telles conditions, il était licite, ou plus exactement il s'imposait, d'exposer le sujet avec toutes ses corrélations, au besoin en reprenant des points déjà souvent établis *(Grimbergen, uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling Laus Brabantiæ in de Abdij Grimbergen.* Bruxelles, Hessens, 1958, in 8°, 194 pp., nombr. ill.).

— En cette année marquée par tant de manifestations culturelles, il s'imposait pour la ville de Malines de rappeler la période où pratiquement élevée au rang de capitale de notre pays, elle fut aussi le centre le plus actif de son activité artistique. A M. De Roo revient le grand mérite d'avoir tiré de ce souvenir le thème de l'exposition: *Margareta van Oostenrijk en haar hof.* Avec toute la compétence qu'on lui connait. M. A. Jansen l'a secondé en rédigeant pour le catalogue les notices relatives à la sculpture et arts industriels. Cherchant les commandes officielles, des artistes étrangers, tels que Conrad Meyt, Jean Monet et Guillaume de Beaugrand élirent leur résidence dans la ville où s'était fixée la Cour. L'auteur montre comment leur influence n'élimina pas complètement, ni à Malines, ni dans le reste du pays le style gothique. Ce rôle devait rester dévolu à Corneille Floris, qui adapta l'idéal de la Renaissance au goût des peuples septentrionaux. Cependant, cela ne signifie nullement qu'aucun des artistes indigènes ne passa dans le parti des italianisants avant Corneille Floris. On a attribué aux artistes italianisants venus de l'étranger plus d'œuvres qu'ils ne peuvent avoir créées. Ils doivent donc avoir recruté des collaborateurs belges ou n'être suscité des émules aujourd'hui oubliés. Néanmoins, ils faut reconnaître une dualité. Pendant la première moitié du XVIe siècle, l'art autochtone de notre pays reste gothique et l'art de la Cour relève de l'italianisme. Corneille Floris a adapté l'idéal de la Renaissance aux aspirations non seulement de ses compatriotes, mais aussi à celles des peuples du Nord. D'autre part, M. Baillon nous donne un aperçu sur un art, alors nouveau chez nous, celui des médailleurs. Quentin Metsys ouvrit la voie et fut suivi par trois amateurs, Jean Secona, Antoine Morillon et Jacques Zagar (Catalogue, Malines, 1958, in 4°, XVe s., 44 pp. et 32 illustrations).

— Le cycle des grandes expositions du Conseil de l'Europe se poursuit avec le succès habituel. Pour évoquer *Le siècle du Rococo*, période ingrate pour nos goûts d'hommes du xxe siècle imbus des cultures primitives, mais aussi période très riche en inventions de formes nouvelles. Or, l'objectivité en histoire de l'art ne nous invite-t-elle pas à faire parfois abstraction de nos goûts subjectifs pour nous incliner devant la fécondité d'une époque même si elle est temporairement dépréciée? Une notice rédigée par M. G. de Reynold nous aidera à comprendre la société du xviiie siècle aspirant à la douceur de vivre. Ce n'est pas parce qu'elle a été près de l'atteindre que nous pouvons lui en faire un grief. De même beaucoup de nos préjugés tomberont en lisant la synthèse des arts par M. H. Sedimayr. L'exposition d'Amsterdam a certainement réhabilité le maniérisme. Il serait prématuré de parler de l'impression

durable que laissera celle de Munich, mais on peut constater que la thèse a été magistralement proposée. Notre pays était représenté dans la section de sculpture par J.M. Rysbrack, Michel van de Voort, Laurent Delvaux et son élève Leroy. On aurait voulu voir quelques pièces de Tournai dans la section de la porcelaine et de la faïence. On aurait pu donner un spécimen de nos tapisseries tardives, mais il a été peut-être sage de ne pas présenter un métier qui est en décadence par comparaison à son efflorescence aux siècles précédents. On se consolera rapidement d'aussi petites déceptions en lisant la notice de M. G. Schöne sur le *Théâtre de Cuvilliès*. L'auteur rend hommage au talent d'un de nos compatriotes trop oublié dans sa propre patrie. Il n'y aurait qu'un mot à rectifier. A la suite d'une simple distraction on le qualifie « d'architecte français ». Par contre, on peut s'incliner quand on le déclare issu de la civilisation française. Le Hainaut est directement voisin de la France. En outre, il n'est pas question de nier le stage accompli par Cuvilliès à Paris pendant cinq ans (Munich, E.H. Rinch, in 8°, 338 pp., 118 pl.).

— La magnifique exposition commémorant le cent cinquantième anniversaire de la fondation du Rijksmuseum à Amsterdam est consacrée en majeure partie à la peinture, objet d'une autre rubrique mais tout d'abord il ne serait pas possible de ne pas s'associer à la célébration du jubilé d'une institution de célébrité mondiale. Pour le reste, si on n'a pris en considération que les Pays-Bas du Nord, l'introduction du Jonkheer Roël, la notice historique de M. R. van Lutterveld, l'aperçu de M.K.G. Boon sur l'art ancien nous confirment qu'il y a une unité de culture. La confusion entre les œuvres d'art est rarement possible, mais pour une fois la formule assez creuse: « unité dans la diversité » peut être judicieusement appliquée. Les sculptures exposées expliquent les nôtres. Dans le domaine de l'orfèvrerie, la comparaison est difficile, parce que dans un pays comme dans l'autre, les destructions ont atteint la proportion d'un désastre. La broderie présente un problème épineux. Ce sont des tableaux à l'aiguille et il faut saisir la nuance qui sépare les peintres du Nord de ceux du Sud. Cette exposition sera donc pour nous un fécond sujet de recherches et de méditations (*150 Jaar Rijksmuseum Jubileumtentoonstelling : Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, 1958, in 8°, 260 pp., 102 pl.).

— La section *Imago Christi* au pavillon du Saint Siège à l'exposition internationale et universelle de Bruxelles a constitué un sanctuaire pour les amateurs d'art. Comme il convenait, cette centaine d'images du chef du corps mystique ont été choisies dans toutes les techniques, dans toutes les époques, dans toutes les écoles. Cependant, pour le Moyen Age l'accent a été légèrement mis sur l'art allemand. Pour nous c'est un avantage, parce que nous pouvons faire des comparaisons entre l'art de la région du Rhin et de celle de la Meuse. Le catalogue en plusieurs langues a été édité par la maison De Vlyt à Anvers (petit in 8°, 64 pp., et 80 pl.). En manière de préface le Dr. H. Elbern a retracé l'évolution complète de la conception de la figure du Christ. Il y aura beaucoup à retenir de cet exposé extrêmement concis, mais mûrement réfléchi. L'auteur nous fait pénétrer l'essence de l'art. S'il y avait eu une image officielle du Christ, on l'aurait copiée sans cesse à travers les âges. Au lieu de cela chaque génération et chaque peuple l'ont renouvelée selon une conception mystique plus significative que des traits individuels dont le souvenir aurait traversé les générations.

Jean Squilbeck

TABLE DES MATIÈRES DU TOME XXVII (1958)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXVII (1958)

ARTICLES — BIJDRAGEN

P.-Bl.

CHRONIQUE — KRONIEK

BIBLIOGRAPHIE

I

OUVRAGES — WERKEN

II

Revues et Notices — Tijdschriften en Korte Studies